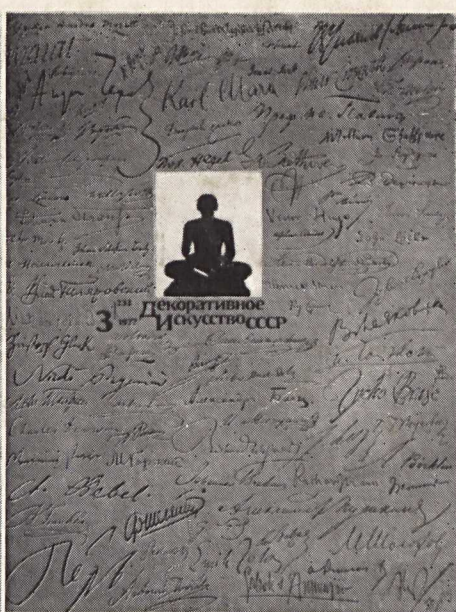




1²³⁰ Декоративное Искусство СССР 1977



2²³¹ Декоративное Искусство СССР 1977



3²³² Декоративное Искусство СССР 1977



4²³³ Декоративное Искусство СССР 1977



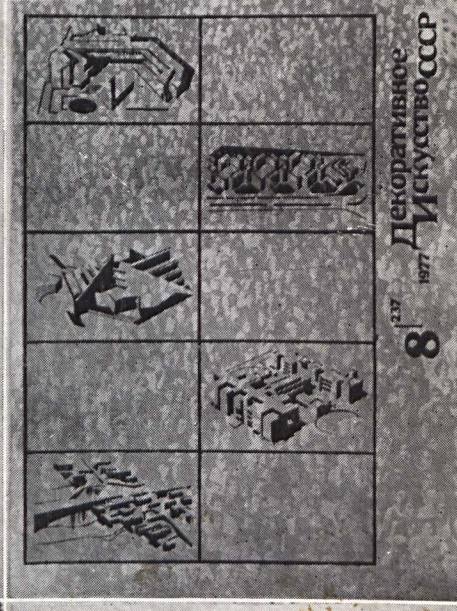
5²³⁴ Декоративное Искусство СССР 1977



6²³⁵ Декоративное Искусство СССР 1977



7²³⁶ Декоративное Искусство СССР 1977



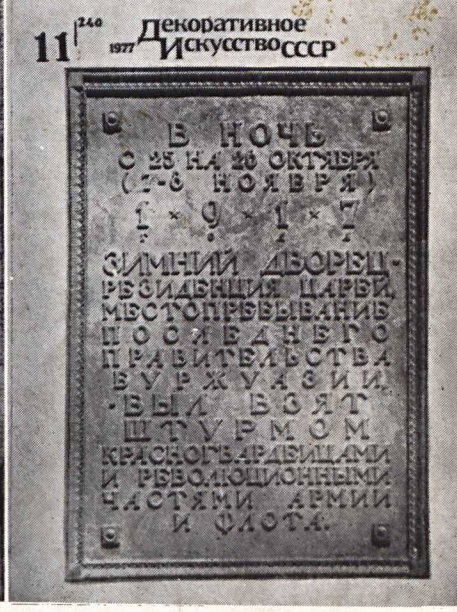
8²³⁷ Декоративное Искусство СССР 1977



9²³⁸ Декоративное Искусство СССР 1977



10²³⁹ Декоративное Искусство СССР 1977



11²⁴⁰ Декоративное Искусство СССР 1977



12²⁴¹ Декоративное Искусство СССР 1977

12²⁴¹ Декоративное Искусство СССР 1977

Юбилейный 1977 год
войдет в историю
как год принятия Основного
Закона нашей страны,
в котором сконцентрирован итог
всего шестидесятилетнего развития
Советского государства—
новой Конституции
Союза Советских Социалистических Республик.

С Новым годом!

С новыми творческими победами!

Шесть десятилетий социалистического строительства — это ярчайшая демонстрация того, на что способны люди труда, взявшие в свои руки политическое руководство обществом, принявшие на себя ответственность за судьбы страны. Эти десятилетия доказали, что без власти трудящихся, без социалистической государственности, помимо нее путей к социализму не было и нет.

За время жизни одного поколения Советская страна полностью и навсегда избавилась от тяжелого ярма безграмотности. Трудящиеся стали активными участниками культурной жизни, творцами духовных ценностей. Из глубин народа вышла новая, социалистическая интеллигенция, которая прославила Родину выдающимися достижениями науки и техники, литературы и искусства. Встреча, о которой мечтали лучшие умы человечества, историческая встреча труда и культуры, — состоялась. В истории нашей страны, в истории всей мировой культуры это был поворот огромного значения.

Для всех сфер жизни и развития нашего общества все большую роль будет играть уровень сознательности, культуры, гражданской ответственности советских людей. Воспитывать в человеке устремленность к высоким общественным целям, идейную убежденность, подлинно творческое отношение к труду — это одна из самых первостепенных задач. Здесь проходит очень важный фронт борьбы за коммунизм, и от наших побед на этом фронте будет все больше зависеть и ход экономического строительства, и социально-политическое развитие страны.

Л. И. БРЕЖНЕВ

Из доклада «Великий Октябрь и прогресс человечества», 2 ноября 1977 года.



В СССР построено развитое социалистическое общество. На этом этапе, когда социализм развивается на своей собственной основе, все полнее раскрываются созидательные силы нового строя, преимущества социалистического образа жизни, трудящиеся все шире пользуются плодами великих революционных завоеваний.

Это — общество, в котором созданы могучие производительные силы, передовая наука и культура, в котором постоянно растет благосостояние народа, складываются все более благоприятные условия для всестороннего развития личности.

Статья 15

Высшая цель общественного производства при социализме — наиболее полное удовлетворение растущих материальных и духовных потребностей людей.

Опираясь на творческую активность трудящихся, социалистическое соревнование, достижения научно-технического прогресса, совершенствуя формы и методы руководства экономикой, государство обеспечивает рост производительности труда, повышение эффективности производства и качества работы, динамичное, планомерное и пропорциональное развитие народного хозяйства.

Статья 17

В СССР в соответствии с Законом допускаются индивидуальная трудовая деятельность в сфере кустарно-ремесленных промыслов, сельского хозяйства, бытового обслуживания населения, а также другие виды деятельности, основанные исключительно на личном труде граждан и членов их семей. Государство регулирует индивидуальную трудовую деятельность, обеспечивая ее использование в интересах общества.

Статья 18

В интересах настоящего и будущих поколений в СССР принимаются необходимые меры для охраны и научно обоснованного, рационального использования земли и ее недр, водных ресурсов, растительного и животного мира, для сохранения в чистоте воздуха и воды, обеспечения воспроизводства природных богатств и улучшения окружающей человека среды.

Статья 20

В соответствии с коммунистическим идеалом «Свободное развитие каждого есть условие свободного развития всех» государство ставит своей целью расширение реальных возможностей для применения гражданами своих творческих сил, способностей и дарований, для всестороннего развития личности.

Статья 27

Государство заботится об охране, преумножении и широком использовании духовных ценностей для нравственного и эстетического воспитания советских людей, повышения их культурного уровня. В СССР всемерно поощряется развитие профессионального искусства и народного художественного творчества.

Статья 68

Забота о сохранении исторических памятников и других культурных ценностей — долг и обязанность граждан СССР.

КОНСТИТУЦИЯ СССР

Пятый съезд советских художников: задачи и перспективы

Пятый съезд художников СССР подвел итоги творческой деятельности Союза художников страны за четыре минувших года — 1973—1977. Этот период был насыщен героическим созидательным трудом советского народа, выдающимися успехами внутренней и внешней политики нашего государства. Он был ознаменован многими замечательными событиями поистине исторического значения. Главные из них: XXV съезд Коммунистической партии и принятая новая Конституция Советского Союза. Съезд художников собрался в знаменательный год славного шестидесятилетия Великой Октябрьской социалистической революции, открывшей новую эпоху в истории планеты.

В Постановлении ЦК КПСС о 60-летии Великой Октябрьской социалистической революции как важнейший итог героического труда советского народа отмечается построение в нашей стране общества развитого социализма, в котором большую роль играет культура, в том числе и художественное творчество.

Всемерно подчеркивая актуальность новых задач, возникающих в этой связи перед изобразительным искусством, съезд призвал художников страны мобилизовать творческие усилия на активное художественное освоение жизни, вдохновенное служение народу, заинтересованное участие в общем деле.

Социально-политическая и экономическая программа, развернутая в Отчетном докладе Центрального Комитета XXV съезду КПСС, наметила широкие перспективы, указала стратегические цели всех звеньев нашего общества. В своем докладе Леонид Ильич Брежнев уделил особое внимание вопросам идейного воспитания, проблемам формирования нового человека, совершенствованию социалистического образа жизни. Осмысливая эту программу, конкретизируя ее применительно к своим задачам, художники ставят в центр своего внимания проблему эффективности и качества своей деятельности, своего труда.

Стремление достичь наивысшего качества всегда было свойственно советскому художнику. Он понимал и понимает под качеством идейную глубину произведения, высокое мастерство проникновения в жизнь, умение увидеть и передать в творчестве не случайное, не поверхностное, а главное, типическое: умение отобразить жизнь в ярких образах. Это стремление было и остается основой развития нашего искусства.

Качество произведения не взвешив на весах, не измеряешь линейкой. А все же есть надежный способ его оценки — сравнение с образцами мировой и русской классики, с теми произведениями всех видов и жанров, которые вошли в сокровищницу советского искусства как вехи его развития, с работами Дейнеки, Мухомой, Матвеева, С. Герасимова, Корины, Сарьяна и многих других.

Но значит ли это, что равняться на высокие образцы — это подражать им? Нет, вовсе не значит. Художники ставят перед собой задачу достичь той же глубины и силы творческого выражения идей, которые свойственны великим произведениям искусства. Вот надежный способ добиться подлинного качества. Следует подчеркнуть, что за качеством произведения искусства несет личную ответственность сам художник, несет ее перед народом и его культурой, перед искусством и собственным талантом. Следует уточнить, что применительно к искусству «каче-

ство» и «эффективность» — близкие и все же разные понятия. Эффективность в отношении к труду художников следует понимать как действенность, как умение донести до зрителя свое представление о мире, свою радость и свои раздумья. Конечно же, эффективность зависит от качества: слабая работа, кто бы ее ни сделал, где бы она ни была выставлена, снижает эффективность, а замечательное произведение поднимает идейную и социальную активность всего нашего искусства. Следовательно, сам художник — первый, кто несет гражданскую и профессиональную ответственность за участие своего таланта в борьбе за коммунистическое будущее Родины.

Однако эффективность участия искусства в развитии всей культуры зависит не только от художника-творца. Она в огромной степени зависит и от того, как установлен контакт с массовым зрителем, как ведется воспитательная работа в целом. Эффективность труда художника зависит и от того, как организуются выставки, стационарные и передвижные; от того, как ведется пропаганда достижений советского искусства дома и за рубежом. Ни на минуту нельзя забывать о том, что эффективность искусства — это еще и его способность широко и мощно пропагандировать советский образ жизни, высокие нравственные качества нашего современника — строителя коммунизма.

Значит, для того, чтобы поднять еще выше эффективность советского искусства — а этого требует само время, — необходима большая организационная работа. Нужно еще активнее вести пропаганду нашего искусства с помощью издательств и редакций, опираясь на ведущих теоретиков, критиков, журналистов. В этом важном деле большую роль могут сыграть радио, кино, телевидение.

Живопись, скульптура, декоративное искусство наполняют окружающий нас мир высоким смыслом, очеловечивают его. «Не менее важно для нас, — сказал, выступая перед избирателями Бауманского избирательного округа Москвы, Леонид Ильич Брежнев, — каков, если можно так выразиться, внутренний облик города, его душа». Деятелям советской культуры необходимо постоянно помнить эти слова: искусство создает особую атмосферу города, задает тон его нравственному облику, накладывает свой отпечаток на его жителей, формирует их эстетический вкус, идейную направленность восприятия своего окружения.

К такому синтезическому пониманию роли искусства в обществе советские художники пришли не сразу, но зарождалось оно уже в первые революционные годы. Исходной позицией сегодняшних устремлений являются ленинские идеи, заложенные в плане монументальной пропаганды. Самым важным в ленинском плане сегодня, подчеркивалось на V съезде СХ СССР, является требование действенности искусства, его активной творческой роли в подъеме культуры, в воспитании нового человека. Именно ориентированность на связь с жизнью составляет революционную традицию всего нашего искусства.

Не только произведение, но прежде всего человек, к которому оно обращено, — конечная цель творческой работы художников. Относясь ко всему искусству, это положение имеет особое значение для монументального, декоративного, прикладного искусства и для дизайна. Ведь мозаика, скульптура, памятник, предназначенные стать элементами среды, лишь в ней раскрывают свой подлинный художественный смысл.

Съезд особо отметил, что в руках художника, работающего над эстетической организацией среды, сосредоточены огромные возможности. Он может обогатить ее идейным содержанием, собрать разрозненные элементы в целостную художественную систему, возвысить скромные сооружения до ранга подлинных произведений и, наконец, в редких пока еще случаях, в работе над большими комплексами, сотрудничать с архитектором на равных, как сильный с сильным. Каждому из советских художников понятно, что в работе над целостной средой участвуют все художники: те, кто оформляет книги и журналы, кто трудится над формами новых машин и малой архитектуры, те, кто сосредоточенно углубляется в задачи станковой живописи или графики. Это так, потому что над чем бы ни трудился сегодня художник, он стремится не к изоляции, а к контактам с другими творцами. Тогда каждая вещь, к созданию которой прикасается художник, будет подлинным отражением идейной сущности советского образа жизни, тех ее основных законов, которые зафиксированы в новой Конституции СССР.

Идейная насыщенность образов при лаконизме художественных средств — неперенное условие успеха монументального произведения.
«ДИ СССР», 1958, № 3

Советский человек должен видеть зовущее его вперед искусство не только на выставках и в музеях, но и на улицах и площадях, на стадионах и в парках, на стенах общественных зданий.
«ДИ СССР», 1958, № 11

Как бы ни был прозаичен и скромен бытовой предмет, создаваемый художником, его формирование — всегда художественная образная задача.
«ДИ СССР», 1971, № 5

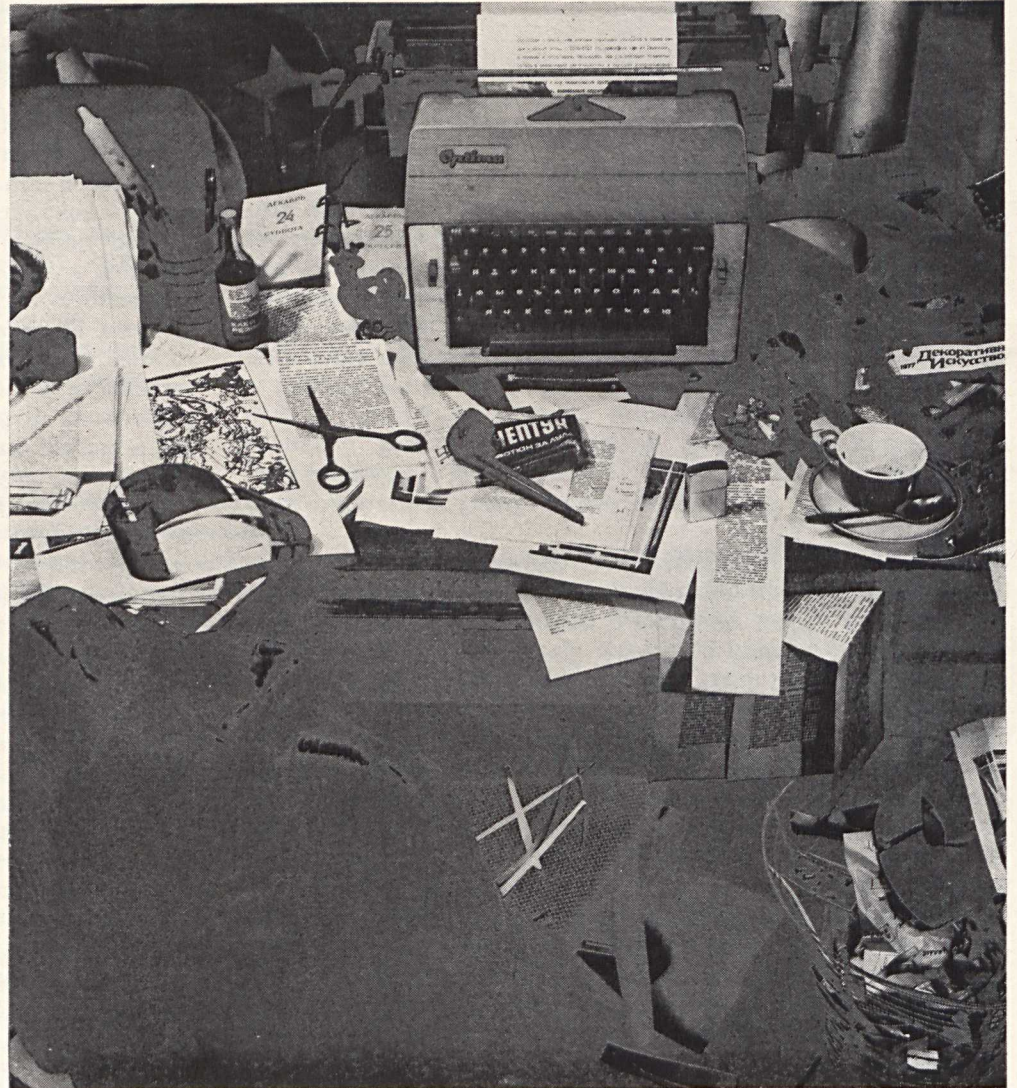
Эстетическое оформление цехов и других помещений, станков, оборудования и т. д. — поможет воспитанию подрастающего поколения в духе коммунистического отношения к труду.
«ДИ СССР», 1958, № 12

Рождение индивидуального мастера с ясно проявляющимся творческим лицом — это новая и уже достаточно сильная тенденция в народном искусстве.
«ДИ СССР», 1973, № 3

Основное в поисках нового жилища — это социальные проблемы коммунистического переустройства быта, развитие общественного обслуживания и таких форм повседневной жизни, где дух коллективизма и подлинного товарищества придет на смену индивидуальной замкнутости.
«ДИ СССР», 1963, № 2.

Задумываясь над прошлым, мы вглядываемся в будущее

Карл Кантор



В декабре 1957 года вышел в свет первый номер журнала «ДИ СССР»

Производство товаров широкого потребления нуждается в художнике нового типа, инструментом которого — машина, а творческая мастерская — крупное предприятие. Только слившись воедино, художественное творчество и машинное производство смогут создавать потребительские товары, которые будут отвечать завтрашним требованиям общества.
«ДИ СССР», 1973, № 10

Пришло время и наглядной агитации уделить такое же внимание, как монументальному искусству, как искусству выставочной экспозиции, органически сочетая их между собой, ибо именно эти виды искусства в своей совокупности и единстве и должны прежде всего выполнять задачу массовой художественно-образной агитации и пропаганды коммунистических идеалов, советского образа жизни.
«ДИ СССР», 1974, № 5

По-прежнему одним из существенных вопросов остается затянувшееся решение проблемы синтеза архитектуры и декоративного искусства. Неясность взаимоотношений этих двух муз в современном строительстве приводит часто к драматическим коллизиям, когда в титаническом труде, который ведут наши строители, явно не хватает «витамина красоты и разнообразия». Это не может не тревожить.
«ДИ СССР», 1964, № 1

Вообще «искусство синтеза искусств» — дело сложное: обеспечение целостности среды требует от архитектора и скульптора убеждения в том, что объединенные усилия дадут больший результат, чем участие каждого специалиста в отдельности. Но при этом каждый из участников коллективного творчества должен соблюдать условия соразмерности и соотносительности всех его составных частей.
«ДИ СССР», 1976, № 1

Страницы нашего журнала, посвященного 30-летию Победы над фашизмом, представлены городам-героям.
«ДИ СССР», 1975, № 5

Идут напряженные поиски, но, к сожалению, мы еще не часто радуемся находкам. Мы еще не нашли «высокого» вечного стиля в нашем искусстве, а вот шаблон уже изобрели. Штампанный пафос, переодетый в подновленную лаконизмом форму, довольно прочно устроился в творческом багаже ряда невзыскательных авторов.
«ДИ СССР», 1962, № 11

Сейчас наблюдается движение от простого и строгого — к сложному и утонченному, виртуозному по исполнению и изощренному по вкусу. Не есть ли это реакция на упрощенность и однозначность так называемого современного стиля, в котором мы недавно разочаровались?
«ДИ СССР», 1976, № 4

Искусствовед, как магнит, должен выискивать во множестве вещей ростки будущего.
«ДИ СССР», 1976, № 4

Оказывается, дешевая мебель невыгодна!
«ДИ СССР», 1963, № 1

Выяснилось, что новый быт — это не тахта
вместо кровати и не «абстрактные»
занавески на окнах, а прежде всего... иное
отношение к жизни.
«ДИ СССР», 1969, № 2

Целостное понимание выставочного
интерьера как художественного ансамбля,
пронизанного ясной идейной устремлен-
ностью, свойственно советскому декора-
тивному искусству.
«ДИ СССР», 1958, № 12

Сегодня, как никогда раньше, необходима
тесная связь художника с промышлен-
ностью, ответственность художника за
качество, красоту, художественное
многообразие промышленной продукции.
«ДИ СССР», 1962, № 1.

...Монументальная живопись и скульптура
станут в самом недалеком будущем
одними из наиболее массовых и ведущих
видов изобразительного искусства вообще.
«ДИ СССР», 1963, № 2

Мы должны постоянно рассматривать
художественное качество товаров народ-
ного потребления как один из важнейших
рычагов экономического развития.
«ДИ СССР», 1976, № 10

Сколько раз «ДИ СССР» на своих страницах помещал статьи о журналах по искусству — отечественных и зарубежных, старых и новых, — теперь пришел черед рассказать о себе. 20 лет — срок не такой уж большой, и все же (вдумаемся!) это — треть всей истории советской художественной культуры, а для декоративного искусства СССР, которое прежде не имело (по причинам вполне объективным) столь благоприятных условий для развития, это, пожалуй, наиболее богатый событиями период его истории.

Журнал «ДИ СССР» возник по решению 1-го съезда художников СССР в тот переломный момент, когда перед художниками была поставлена задача теснее связать декоративное искусство с жизнью народа, приблизить его к современному быту, участвовать в формировании социалистического образа жизни.

Он возник в условиях, когда монументальное искусство должно было заново формировать — вместе с новой индустриальной архитектурой — среду социалистических городов, когда по-новому встали проблемы синтеза искусств, оформления общественных интерьеров, сооружения памятников и мемориалов.

Журнал возник в условиях общего подъема материальной и духовной культуры народа, когда сложилась практическая возможность художественного преобразования предметной среды, когда назрела необходимость преодолеть болезнь «станковизма» в декоративном искусстве, помочь ему встать на ноги, содействовать утверждению его специфики, его достоинства как своеобразного, но полноправного среди других.

Созданный в этих условиях как единственный всесоюзный журнал, специально посвященный всем проблемам декоративного искусства, орган Союза художников СССР должен был не просто пассивно отражать то, что происходило в искусстве, но стать по преимуществу формирующим художественный процесс.

Это значит, что помогая решению общих идейно-художественных задач, поставленных партией и народом перед советским искусством, проводя в жизнь политику Союза художников в области монументально-декоративного искусства, отражая творческую работу советских художников, искусствоведов и теоретиков искусства, он в то же время стремился внести собственный вклад в художественную культуру страны, решать особую задачу, о которой мы хотели бы здесь рассказать.

* * *

С самого начала журнал стал большое внимание уделять теории — как декоративного искусства в целом, так и отдельных его видов.

У многих читателей порой складывалось впечатление, что «ДИ СССР» — журнал теоретический по преимуществу. Это не совсем так. Строго теоретическим, научно-теоретическим «ДИ СССР» никогда не был, да и не мог быть. За редким исключением, «теоретические» статьи содержали в себе не столько строгую теорию, сколько потребность в теории, а еще точнее — постановку актуальных проблем, подказанных практикой; подчас они содержали в себе проектные идеи новых для того времени направлений художественной деятельности. Их авторы стремились часто не только

расширить представления об объеме эстетической деятельности, но и раздвинуть ее реальные границы.

И если сегодня общепринятые представления об эстетической деятельности уже не сводятся только к искусству, если сложилась как самостоятельная дисциплина теория дизайна, если теперь как о само собой разумеющемся говорят об эстетической целостности предметной среды, рассуждают о многообразии видов художественного творчества в промышленности, то это произошло не без влияния многолетней и целеустремленной деятельности «ДИ СССР». А ведь это — лишь малая часть тех теоретических проблем, которые были подняты на страницах журнала за двадцать лет: редакция стремилась обсудить их, обозначить, обеспечить определенным запасом размышлений, идей, проектных ориентаций, необходимых для последующего их рассмотрения и решения. Нам казалось необходимым показать, что окружающие человека вещи — и те, в создании которых принимает участие художник, и те, которых еще не коснулась (и, может быть, никогда не коснется) его рука — воплощают в себе широкий круг ценностей своей культуры, в том числе и ценности этические.

В условиях, когда специальные журналы по архитектуре оказались вынужденными уделять особое внимание освещению вопросов технических, функциональных, организационных, — а, говоря о художественных проблемах, почти не затрагивали всего того, что относится к культурному содержанию зодчества, — «ДИ СССР» включил в себя и эту проблематику. Освещая в своих публикациях широкий круг культурологических проблем архитектуры, он попытался выявить специфику процесса урбанизации в нашей стране, обусловленную особенностями отечественной культуры, недопустимость применения к нему критериев западной урбанистики.

От общих соображений о необходимости и желательности проникновения искусства в предметную среду, в быт личный и общественный, журнал, таким образом, должен был пойти дальше, прежде всего, понять, что характерно в этом отношении для отечественной культуры.

Это значит, что искусствоведческий анализ произведений, направлений, течений и видов искусства должен был быть дополнен сначала социологическим, а затем и культурологическим анализом, призванным рассматривать произведения в контексте конкретной культуры.

Рассказывал ли журнал о керамике или стекле, о гобеленах или ювелирных изделиях, о мемориальных ансамблях или выставках, о мебели или одежде, об интерьерах или площадях, об архитектурных проектах или продуктах дизайна, о музеях или о монументальных росписях, о малой пластике или о парковой скульптуре, о товарных знаках или плакатах, о сувенирах или детской игрушке, о декорациях или книге, — он всюду пытался понять искусство через культуру и культуру через искусство.

Отсюда стремление к широким культурным сопоставлениям в пределах какого-либо одного вида искусства: анализ такого рода доводился до попыток установить культурные особенности московской и ленинградской школ керамики и фарфора, выявить своеобразие творчества керамистов многочисленных народов и народ-

...Синтез искусств был и остается одним из самых органичных и стойких во времени выражений потребностей людей, оставляя по себе память — залог бессмертия.
«ДИ СССР», 1969, № 11

Декоративные искусства почувствовали себя призванными художественно аранжировать пространство интерьера, превратить его в целесообразную и гармоничную среду.
«ДИ СССР», 1976, № 7

Однако нас не случайно огорчают те примеры замыкания произведений в самих себе, «самовозвеличивания», стремления переключать друг друга, форсирования голоса, которые встречаются на выставках и которые именно выставками порожаются.

«ДИ СССР», 1976, № 4

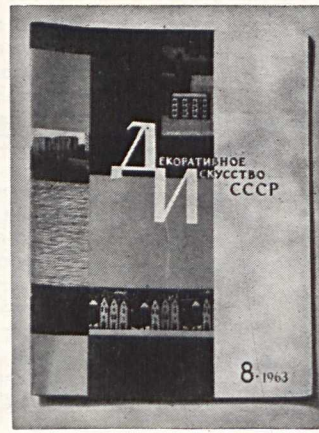
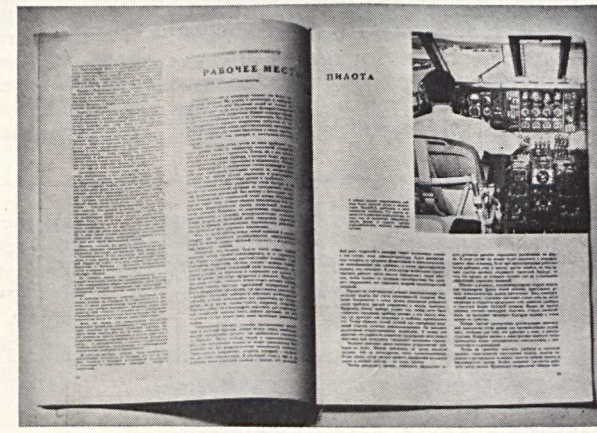
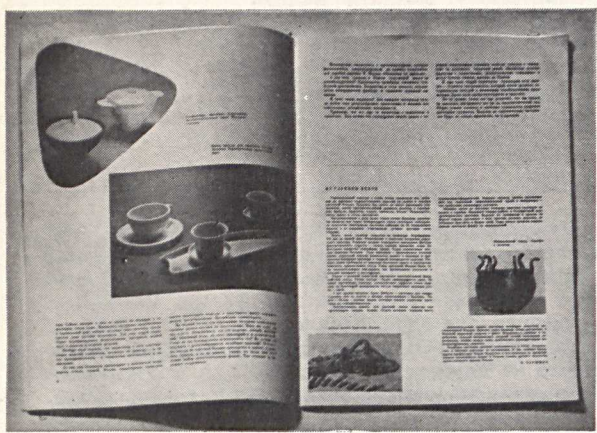
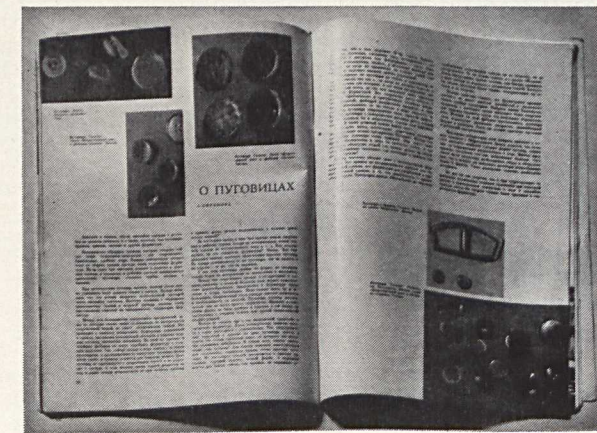
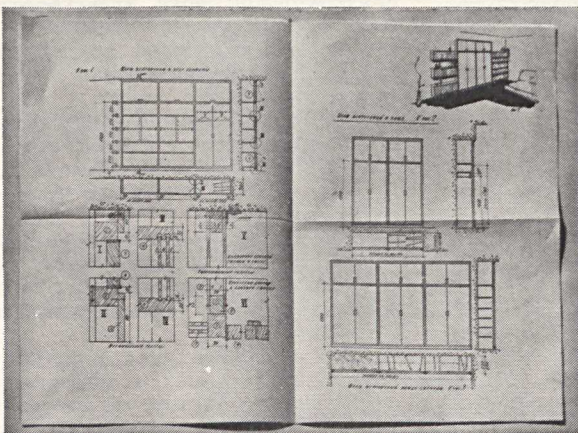
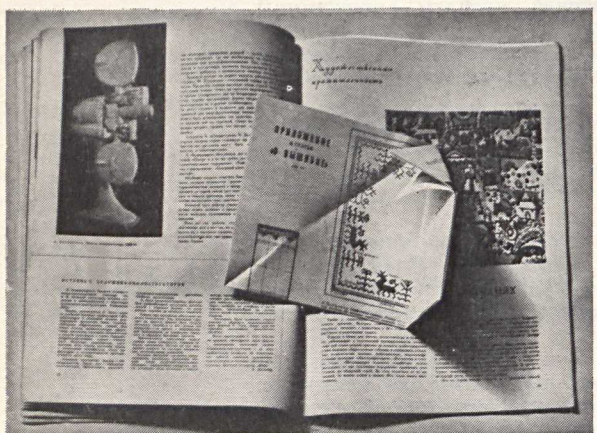
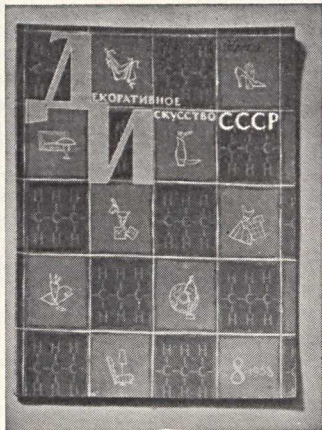
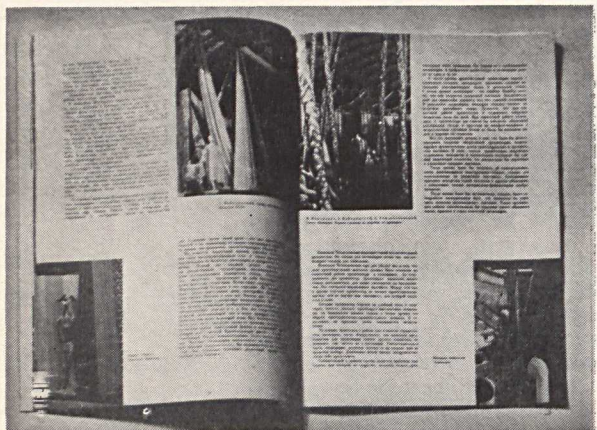
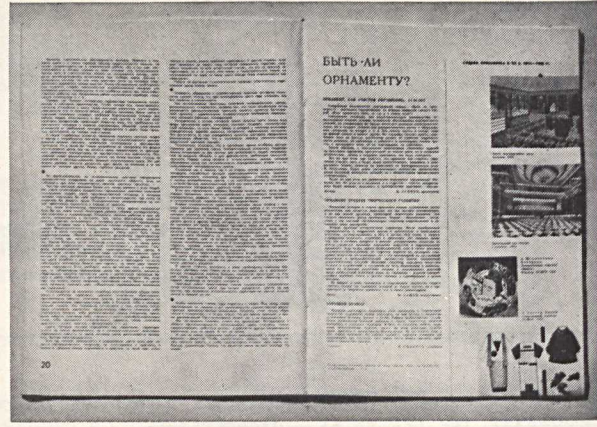
Важно подчеркнуть главную черту современного оборудования интерьеров — обязательную органическую слитность красоты с практической целесообразностью и экономичностью.
«ДИ СССР», 1962, № 9

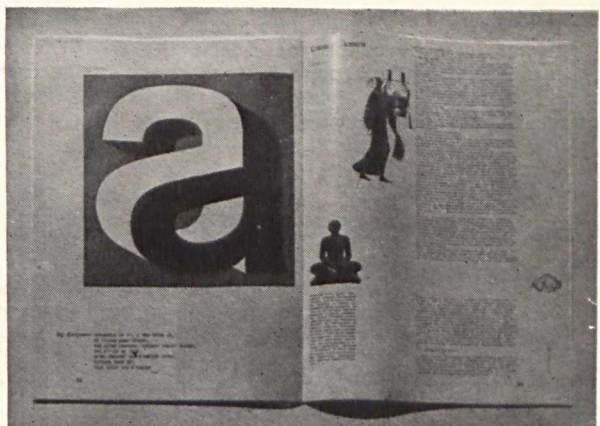
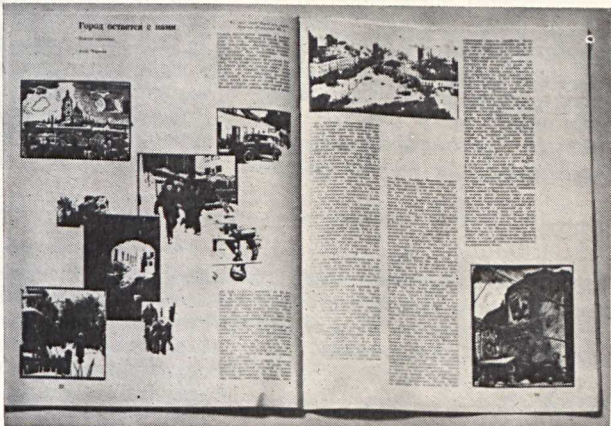
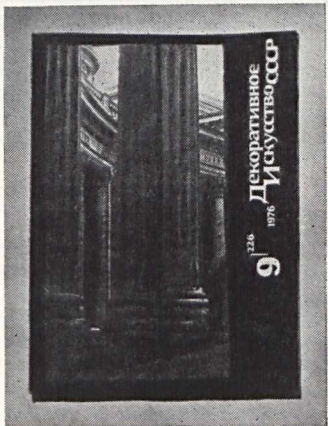
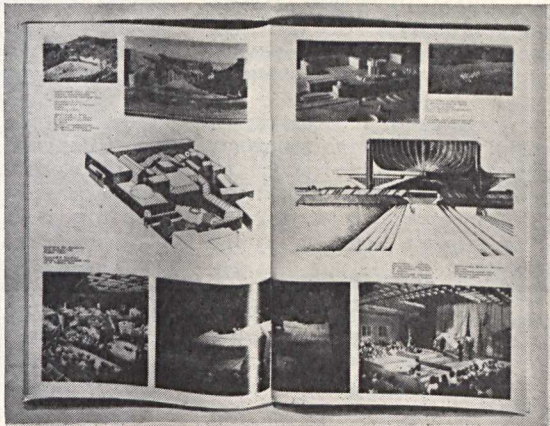
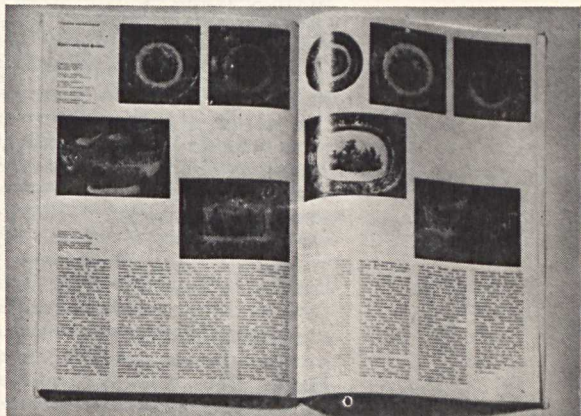
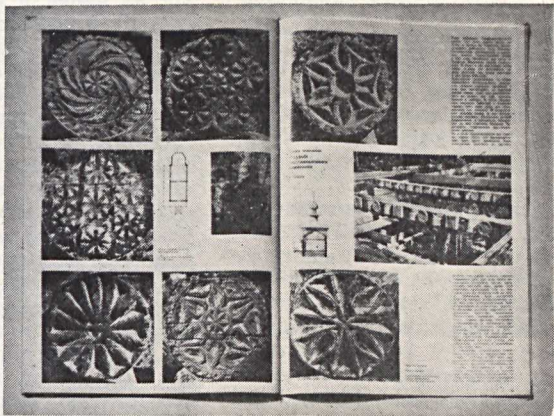
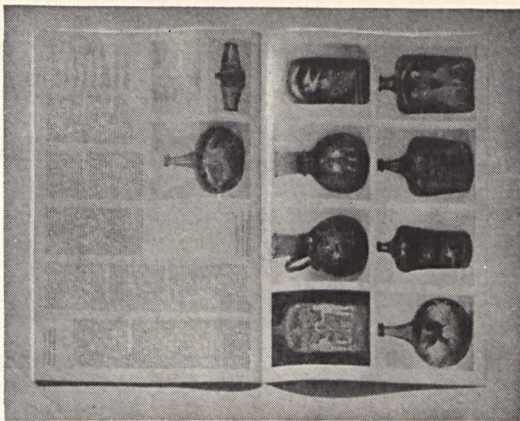
...Монументальная живопись не только связана со стеной, не только взаимодействует с архитектурой (условие, которое еще недавно казалось достаточным), но и подчиняет себе все окружающее пространство. Она захватывает зрителя своей смысловой глубиной, формальной сложностью, масштабом изображения, цветовым решением.
«ДИ СССР», 1974, № 1

Экспериментальное проектирование предметов прикладного искусства является главным источником творческих идей для массового производства, оно обогащает его, питает художественными образами, поднимает культуру мастерства, подчас забегая вперед, оно разведывает пути дальнейшего развития искусства. Без работы над уникальными произведениями... невозможно создать то огромное количество образцов для массового производства, какового требует сейчас промышленность.
«ДИ СССР», 1962, № 4

Мода рождается из стремления людей к единству представлений, из потребности в общепонятном художественном языке, из желания постоянно ощущать пульс времени, иметь формулу для определения частоты и силы этого пульса. Общество как бы настраивается на одну волну, концентрируя неисчислимое множество индивидуальных вкусов и понятий в условную координату, позволяющую ориентироваться в море образов и форм.
«ДИ СССР», 1963, № 3

Дизайнерский металл, безупречно выполненный машиной, — и рукотворная пластика глины, лаконичная графика сигаретной коробки — и обильно изрезанный хрусталь, сухая плоскость стены — и взрывчато-дерзкий узор на ней — таков сегодняшний предметный мир, очень сложный, контрастный.
«ДИ СССР», 1976, № 2





...Процесс в целом идет не только в сторону сохранения наследия прошлого, но и одновременного формирования новых черт национального своеобразия, которые по истечении какого-то исторического периода времени будут естественным образом восприниматься как прямое продолжение, как непрерывная линия развития национальной художественной культуры.
«ДИ СССР», 1972, № 1

Одностороннее увлечение техническими экспериментами, пренебрежение спецификой жанра, разрыв с реальной архитектурной средой и превращение текстильной пластики в чисто концептуальное искусство могут привести в тупик даже очень опытных мастеров гобелена.
«ДИ СССР», 1976, № 7

Керамика вышла за пределы только материального, предметно-бытового творчества, сблизилась с изобразительным искусством и тем самым вписала себя в общий ряд пластических и пространственных искусств.
«ДИ СССР», 1976, № 3

ностей нашей страны, проследить, как в искусстве керамики осуществляется взаимодействие и взаимообогащение культур. Удалось это вполне или нет — другой разговор, но намерение было именно таким, и вне этого намерения нельзя понять закономерности многих публикаций журнала.

Говорил ли «ДИ СССР» о дизайне, — он пытался показать, что дизайн в нашей культуре представляет из себя нечто существенно иное, чем дизайн Западной Европы и Америки, какие бы внешние черты сходства в них ни обнаруживались, как бы ни совпадали они по своей стилистике. Ибо одно дело дизайн в культуре вещистой и индивидуалистической и другое — в культуре, чуждой потребителю и индивидуализму.

Говорил ли журнал о моде, — он старался привлечь внимание читателя на особую культурную сущность этого явления в наших условиях: мода не только (да и, пожалуй, не столько) описывалась в ее переменчивых ликах, но и обсуждалась как своеобразный культурный феномен, без установки на то, чтобы ее осудить или признать, принять или отвергнуть: мы пытались понять, чем является мода как социальное явление.

Более всего казалось нам необходимым применить культуроведческий подход к той сфере творчества, которая является почвой всех остальных, — к народному искусству, продолжающему жить в нашей культуре не только в виде художественных промыслов, но и в виде более ранних, почти первозданных своих проявлений.

Только так могло быть обосновано казавшееся поначалу случайным соседство материалов по народному искусству, монументальному и особенно дизайну: как только стали выявляться единые для них ценностные основы, они перестали «спорить» и отрицать друг друга.

А история?.. Мы всегда стремились к тому, чтобы она выступала на страницах «ДИ СССР» не как рассказ о невозвратно ушедшем, а как попытка выявить наиболее устоявшуюся и успешную отлиться в определенные формы современность, иногда с большим запасом жизненных сил, нравственной безупречности и эстетического могущества, чем то, что создается сегодня, и потому сохраняющую для нас значение нормы и образца.

Наконец, чтобы завершить этот краткий автобиографический экскурс, необходимо сказать, что с тех же позиций мы пытались вскрыть и взаимосвязи искусства декоративного и станкового, выявить единство происходящих в них стилиобразующих процессов, внутреннюю их духовную перекличку и взаимовлияния. Разумеется, профиль журнала не позволял это делать с той обстоятельностью, какой требует сама проблема, и все же, убежденный в том, что станковое искусство является концентратом ценностей культуры, журнал постоянно стремился воспроизводить на своих страницах произведения живописи, скульптуры и графики, чтобы, погрузив их в среду декоративного искусства, научить читателя видеть в них меру целостного восприятия предметного мира. Когда во 2-й половине 60-х годов определенный этап формирования декоративного искусства в его современном понимании завершился, изменилась и методика работы журнала. В области декоративно-прикладного искусства, например, было сформулировано положение о внутренней его дифференциации на проектирование

образцов массового производства и на уникальное станково-декоративное творчество.

Постоянно наблюдая работу художников на производстве, отстаивая их права и место в деле создания массовой продукции, рассматривая экономическую целесообразность их деятельности, журнал призывал художников к овладению всеми средствами современного промышленного производства, к изучению и учету особенностей потребительских качеств товаров, их функционирования в современной жилой среде.

Внимание журнала к этим вопросам особенно активизировалось в связи с решениями XXV съезда КПСС об усилении борьбы за качество труда и продукции промышленного производства, провозглашенной важнейшей задачей X пятилетки.

Анализ работы разных отраслей легкой промышленности привел редакцию к выводу о необходимости ввести художественный показатель в оценку качества товаров народного потребления; предлагались конкретные меры по практической реализации этого предложения в фарфоро-фаянсовой, стекольной, мебельной, текстильной и других отраслях промышленности.

В то же время, журнал большое место уделял и теоретическому осмыслению творческой работы художников над уникальными декоративными произведениями, демонстрирующимися на выставках, входящими в оформление общественных и жилых интерьеров. Именно при анализе этих произведений оказалось возможным говорить о возникновении нового вида художественного познания действительности, использующего специфические средства прикладного искусства для создания станковых по своему содержанию, культурному значению и способу восприятия изделий. Уделяя особое внимание проблематике «станково-прикладного искусства», журнал, однако, видел гарантию их правильного решения в постоянном уяснении внутренних связей выставочных произведений и массовой продукции, непосредственно формирующей предметную среду.

И в том, и в другом случае, утверждал журнал, важна не вещь сама по себе, а ее качества, способность вещи полноценно удовлетворять материальные и духовные потребности личности, служить средством саморазвития советского человека, освобождать его от всякого рода вещевых, механических зависимостей, направлять его внимание в сторону высших духовных интересов, которые тем надежнее утвердятся в нашей жизни, чем богаче, разнообразнее, духовно осмысленней будет сама предметная среда.

* * *

Одним из важнейших методов рассмотрения всех этих вопросов в журнале стала творческая дискуссия.

Она проводилась в различных формах: то это была серия статей, печатавшихся из номера в номер на протяжении целого года (а иногда и двух, и трех лет), то короткий и острый диалог, когда в одном номере высказывались противоположные точки зрения, то всесоюзная или международная анкета, то «круглый стол». Иногда журнал проводил одновременно две дискуссии, одну большую — по проблемам творческим, другую малую — по той или иной выставке (а то и об отдельном произведении).

При всех сугубо практических навыках и утилитарном подходе, реальном учете производственных требований и условий специалист декоративно-прикладного искусства и художественного конструирования должен быть художником. Только тогда он выполнит свою роль в общей системе народного хозяйства страны.
«ДИ СССР», 1963, № 12

Естественным следствием процесса гуманизации и духовного осмысления материальной среды современного города является заострение интереса художника к теме человека, которая сегодня становится центральной темой в монументальном творчестве.
«ДИ СССР», 1975, № 4

Какова наша цель — консервировать национальную культуру или стремиться развивать и обогащать ее достижениями общей мировой культуры? Представляется, что пока архитекторы-практики не задают себе этих вопросов.
«ДИ СССР», 1970, № 2

Вероятно скоро наступит время, когда для оценки деятельности художника будет достаточно пройти по городу, заглянуть в магазины, посмотреть на прохожих. Но пока это, к сожалению, не так.
«ДИ СССР», 1964, № 6

Проектирование все более и более будет апеллировать к человеку, не как к объекту со стандартным набором известных параметров, а как к индивидуальности со сложным и неповторимым комплексом духовных потребностей.
«ДИ СССР», 1975, № 7

Образно-эмоциональное начало является тем качеством, которое отличает художественный предмет от чисто утилитарного, и благодаря ему возникает не безликая «вещь-робот», а красивая, радующая человека «вещь-друг».
«ДИ СССР», 1966, № 11

Монументалисты ищут новых путей, но пока что приметой нового является отрицание старого.
«ДИ СССР», 1963, № 4

Как подлинный художник чувствует себя принадлежащим Искусству, так подлинный критик должен чувствовать себя принадлежащим Критике. Его творчество, то, что он делает и как он делает, — не его частное дело. Это каждый раз — образец и норма поведения критика.
«ДИ СССР», 1976, № 4

Пусть мы не Белинские и даже не Стасовы, все равно у каждого есть (должно быть, раз мы беремся за перо!) свое слово, достойное быть высказанным.
«ДИ СССР», 1977, № 6

Сегодня, глядя на чашку, мы думаем не «какая чашка», а «какой художник».
«ДИ СССР», 1970, № 9

Лаконизм, цельность и мудрая простота — обязательные качества монументальной живописи и скульптуры.
«ДИ СССР», 1963, № 2

Правильное понимание художником прошлого и настоящего поможет ему заглянуть в будущее.
«ДИ СССР», 1970, № 9

Бережное, заботливое отношение к традициям в области декоративного искусства — основа его дальнейшего развития.
«ДИ СССР», 1958, № 5

Возбудить чувство проблемности, показать возможность различных подходов и точек зрения и недопустимость скороспелых примолнений, однозначных решений — вот что нам казалось существенным. Мы хотели, чтобы в журнале возникло «интеллектуальное поле», в котором становилось бы не по себе «нормативному» сознанию, чтобы искусствовед и художник попадали в ситуацию, требующую самостоятельного мышления. Мы пытались выявлять и освещать на страницах журнала те проблемы, которые уже появились в самой творческой практике, но еще не стали в центр внимания: «Может ли машина быть произведением искусства?» (1961—1963), «Быть ли орнаменту?» (1964), «О моде и стиле» (1963—1964), «О красоте и пользе» (1967—1969), «О самооценности произведения монументального искусства» (1976).

Есть у журнала одна особенность, которую не упустишь непосредственно ни в текстах, ни в иллюстрациях, ни в макете, но без которой и все видимые черты были бы иными. Подобно журналам о станковом искусстве, «ДИ СССР» находит свои произведения на выставках и в мастерских художников. Но там — лишь малая доля их. Основное место пребывания наших произведений — клубы, школы, детские сады, дома, заводы, кварталы и площади города, парки, сады, монументальные ансамбли и т. д. Чтобы увидеть их, надо было ездить по всей нашей необъятной стране. А чтобы знать, как они создаются, нужно было бывать в художественных промыслах и в художественных лабораториях фабрик, в конструкторских бюро заводов и проектных мастерских градостроителей всех республик нашей страны.

Непосредственный, непрерывающийся контакт с жизнью заставлял редакционный коллектив не ограничиваться подготовкой журнальных публикаций, а вести значительную по объему организационную и пропагандистскую деятельность. По инициативе журнала и с участием его сотрудников проводились многочисленные совещания по творческим проблемам народного искусства, художественной промышленности, технической эстетики, архитектуры и синтеза искусств; эти совещания проходили часто на местах — в художественных промыслах, на текстильных, мебельных, фарфоро-фаянсовых фабриках, на автомобильных, судостроительных и машиностроительных заводах, в городских советах. Когда журнал подхватил инициативу трудящихся Днепропетровска, положивших начало движению «За красоту родного города», он провел серию собраний на эту тему во многих городах от Москвы до Владивостока, организовал в стенах редакции совещание главных художников городов, содействовал учреждению штатной должности «главного художника города». А сколько усилий было приложено для упрочения положения художника на предприятиях!

И все же, как бы ни была важна эта организационная деятельность, не по ней оценивается работа сотрудников редакции. Мы считаем одним из наиболее значимых дел «ДИ СССР» специальные номера, посвященные декоративному искусству республик СССР и ряда социалистических стран, номера, посвященные отдельным проблемам декоративного искусства («Среда социалистического города», «Проблемы народных художественных промыслов», «Музей в системе современной культуры», «Книга 70-х годов») или наиболее значительным общественным событиям.

Для того, чтобы выпустить такие номера, мало было собрать разнообразный текстовый и иллюстрационный материал и профессионально грамотно расположить его в пространстве журнала. Каждый такой номер задумывался коллективом редакции как самостоятельное произведение искусства; коллективно вырабатывался единый замысел, художественная идея, которую редакция стремилась воплотить в соответствующей журнальной форме.

Этот тип и способ журнального творчества позволял редакции предлагать читателю-зрителю не только те художественные произведения, о которых шла речь на страницах «ДИ СССР», но и еще одно реальное (а не сфотографированное, не описанное) произведение — сам номер журнала. Сотрудники редакции стремились к тому, чтобы произведение их коллективного творчества по своим художественным достоинствам не уступало тем, о которых журнал рассказывал. Получалось это или нет — судить не нам. Здесь мы говорим только о намерениях, замыслах, мотивах деятельности редакционного коллектива.

Сверхзадача редакции состояла в том, чтобы утвердить журнал в художественной культуре как особое произведение полиграфического дизайна, научить читателя воспринимать не только отдельные материалы, но и журнал как целое, в котором отдельные статьи, заметки, иллюстрации, шрифты, заголовки, колоннотитлы и колонцифры, рисунки, фотографии, листы, развороты содержат в себе указание на это целое, являются его частями.

Способность к такому восприятию еще недостаточно развита. Для читателя, как правило, существуют авторы произведений и авторы статей о них, но не существует редакционного коллектива как автора журнала. Сотрудники редакции, по его мнению, — это те, кто собирают и редактируют статьи; не авторы, а исполнители; технические работники, а не творцы.

Но редакция «ДИ СССР» еще и автор. Не в том смысле, что каждый ее сотрудник — активно работающий искусствовед или художник, но и в том, что все они вместе выступают как коллективный автор, который в материалах журнала осуществляет и свой художественный замысел. Разумеется, этот замысел не является чем-то посторонним по отношению к материалам, о которых рассказывает журнал, его нельзя отделить от них, но нельзя и отождествить с ними. Он выражает ту общую мысль о декоративном искусстве, которая гармонизирует многоголосицу высказываний. 240 номеров журнала «ДИ СССР» представляют читателю движущуюся панораму многообразных проявлений декоративного искусства СССР последних двадцати лет. Было бы опрометчивым полагать, что картина эта полная, исчерпывающая, точная, что в ней нет пробелов, упущений, неверных оценок и суждений. Реальная история декоративного искусства СССР несравненно богаче и сложнее, чем ее отражение в журнале. О ней еще будет написано много книг и статей. Но «ДИ СССР» и не ставил, и не мог поставить перед собой задачи отразить все. Если он что и отразил более или менее адекватно, так это скорее не факты, а идейный и идеальный аспект бытия советского декоративного искусства.

Художники полюбили эмоционально выразительные слова: среда, современный человек, наш век, научно-технический прогресс и подобные. Это само по себе недурно, но возникает непридуманная угроза, что, манипулируя этими словами, можно все объяснить, все оправдать и возвести в концепцию: небрежность, скороговорку, невнятность мысли.
«ДИ СССР», 1976, № 11

Сейчас уже бесспорно, что следование законам народного творчества на нынешних рубежах народного искусства отходит от поверхностного декоративизма и понимается как обращение к глубокой духовности, свойственной фольклору.
«ДИ СССР», 1972, № 8

Наступило время, когда архитекторы пришли к убеждению, что дальнейшее развитие архитектуры невозможно без синтеза искусств, без совместной работы архитекторов с художниками-монументалистами, витражистами, скульпторами, художниками декоративно-прикладного искусства.
«ДИ СССР», 1962, № 12

Проектируя современную мебель, художник участвует в формировании современной предметной среды: актуальной задачей в этих условиях становится соответствие проектной программы создателей мебели традициям быта и образу жизни советских людей.
«ДИ СССР», 1974, № 4

У нас очень часто произведения монументальной живописи заменяются станковой живописью, но выполненной в монументальных материалах — в смальтовой мозаике, в мраморе, в майолике. Наши монументалисты делают композиции «в никуда».
«ДИ СССР», 1960, № 8

Выставка в целом — это прежде всего образ. Художественный образ. Каждый раз уникальный. Выставка вырабатывает сегодня образный язык синтетических решений по эстетической организации среды жизнедеятельности, модели синтеза различных жанров.
«ДИ СССР», 1975, № 11

Народное искусство живет в современной культуре в своих традиционных формах. Благодаря преемственности традиционных основ мастерства, характерности формы и орнамента изделия народного искусства сохраняют свои устойчивые особенности и воспринимаются сегодня как носители целостной художественной культуры.
«ДИ СССР», 1975, № 8

За это время он стал одним из ведущих организаторов и пропагандистов монументального, декоративного и народного искусства, завоевал авторитет у художников, архитекторов, критиков и теоретиков искусства.

Важно отметить, что «ДИ СССР» — всегда в «рабочем строю» нашей культуры, в гуще творческой жизни Союза советских художников.

Опираясь на решения XXV съезда КПСС, журнал активно включился в разработку таких важных проблем современности, как «эффективность и качество» в применении к монументальному искусству, городской среде и художественной промышленности.

Постановление ЦК КПСС о литературно-художественной критике стало основой серии материалов, посвященных разнообразным аспектам этого вида творческой деятельности.

Журнал с первого дня своего существования всесторонне освещает живую практику народного творчества, способствуя осуществлению мер, указанных в Постановлении ЦК КПСС о народных художественных промыслах.

Такие темы, как праздничное оформление города, наглядная агитация на заводе, анализ выставочной деятельности, явились развитием положений и принципов, сформулированных постановлением о наглядной агитации.

Когда журнал организует искусствоведческие дискуссии по проблемам синтеза архитектуры и монументального искусства, красоты и пользы в декоративно-прикладном искусстве, встречи по проблемам творческой молодежи, — он участвует в процессе формирования теории советского искусства.

Когда журнал посвящает специальные номера проблемам улучшения качества промышленной продукции, вопросам повышения культуры современного жилища или проблематики народного искусства, — он ставит перед нашей общественностью актуальные практические задачи.

Когда «ДИ СССР» выпускает монографические номера, посвященные искусству советских национальных республик, рассматривая художественное творчество каждого народа нашей страны в связи с его историей и современностью, — он вносит свой вклад в формирование многонациональной социалистической культуры.

Сложные теоретические вопросы художественного творчества, его узловые проблемы и живую практику журнал умеет подавать в острой интересной форме, что привлекает к нему растущее внимание как со стороны специалистов, так и массового читателя. Только что прошел V съезд художников СССР, поставивший новые ответственные задачи перед всеми деятелями изобразительного искусства нашей страны. Союз художников СССР надеется, что журнал «Декоративное искусство СССР» будет активным помощником в нашей дальнейшей работе.

Шокомарв.

Т. Лахнов

Дар. Эрмоль

Н. Орлов

Крогдешевский

Ильяриев

Ю. Корнеев

Василий

Шоргу

Нармичанбеков

Т. Ханджян

Р. Торкун

Н. Казан

С. Сидурин

Нармичанбеков В.

Л. Дубинский

В. Карпенко

Заметки редактора

Михаил Ладур

От редакции
Наши постоянные читатели очевидно помнят, что в течение нескольких лет очередной номер «ДИ СССР» открывали «Заметки редактора», автором которых был Михаил Филиппович Ладур. По естественной скромности подпись его не всегда была расшифрована, но характер этих заметок, их публицистический пафос, эмоциональный накал, неповторимая личная интонация неизменно раскрывали авторство.

О чем только ни были эти «Заметки»: о задачах главного художника города и об облике советского села, о серости краеведческих музеев и трудностях народных промыслов на Украине, о скудости форм новой архитектуры и элементарности монументальной живописи, об усредненности типовых проектов квартир и богатстве человеческих индивидуальностей и о многих других крайне важных и актуальных вопросах декоративного искусства.

При всем разнообразии тем М. Ф. Ладур беспокоила одна основная проблема — это нравственный аспект художественного творчества. Он писал об убежденности и вере художника в свое дело, о биении сердца и искренности чувства, о глубоко личном отношении к событиям современности. Он выступал против «красивой лжи» и «рациональной красоты», за полет мысли, раскованное воображение, смелое дерзание в творчестве. Он затрагивал в своих статьях самое сокровенное в отношениях человека и искусства, поэтому из с равным интересом воспринимали художники, архитекторы, критики и широкий читатель.

Сегодня мы печатаем еще одну статью из серии «Заметки редактора», сохранившуюся в литературно-искусствоведческом архиве М. Ф. Ладур.

Проявления натурализма и формализма можно заметить и в декоративном искусстве, они имеют здесь свои специфические оттенки. Попробуем разобраться в этом вопросе хотя бы в схеме.

Натурализм — бедность души, элементарность мышления, неумение обобщить и проанализировать явление, творческое бессилие и невежество, помноженное, как ни странно, на трудолюбие; затрата примитивного труда, муляжное правдоподобие, а по существу фальсификация явлений природы и жизни общества. Это все, что лежит на поверхности, что можно взять без затраты творческой энергии, все идет на потребу невзыскательному художнику. Это затемняет, захламляет восприятие, преграждает путь подлинному творчеству, так как лишает произведение глубины мысли и целостности, разрывает связи формы и содержания, так же как и связи с народом, со своей эпохой. И в этой точке, точнее в этих результатах, то есть в разрыве формы и содержания, натуралистическая работа полностью сливается с формалистическим произведением, для которого типично уже не рабское копирование природы, а ее извращение, отказ от живых форм, сведение многогранности и внутреннего богатства образа к заумному примитиву, к геометризму, к схеме.

Но если бедность мысли натуралист прикрывает правдоподобием, то формалист — изыском, обожествлением формы, как самоцели, и авторским эгоцентризмом.

Формализм — когда художник подчиняется материалу, а не идее создаваемого произведения. Разрывает связь с функцией предмета или комплекса (декоративного ансамбля). Подменяет красоту идеи произведения красотой самого материала, не совмещая эти два качества, а противопоставляя их. Неумение использовать законы гармонии во всех видах.

Проявления натурализма и формализма в декоративном искусстве будут неодинаковы у различных жанров этого вида искусства, но одно ясно, все они ослабляют силу воздействия произведения, засоряют восприятие, не доставляют творческой радости нашему народу, враждебны всему духу народа, чем наносят серьезный ущерб социалистической культуре.

Условность — реалистический язык декоративного искусства. Условность, опирающаяся на народное творческое мышление, на позитивность, образность, даже сказочность представлений в народном творчестве, опирающаяся на классические образцы великих художников прошлого как нашего народа, так и других народов планеты.

Мне уже приходилось писать об одной «теории», которая еще и сейчас существует. Если она и не декларируется открыто, то в «засекреченном» виде исповедуется некоторыми художниками и критиками. Суть ее в следующем: «Если абстракционизм — явление вредное для станкового искусства, то, мол, для декоративного он как раз на месте». Приводятся даже примеры из практики: вот ткани, керамика, декоративные росписи здания, разве в них не может жить абстрактная, отвлеченная форма? Да, может. А раз так, то да здравствует абстракционизм в декоративном искусстве. Трудно объяснить, чего в подобных мыслях и предложениях больше — наивности или цинизма.

Ведь разница между абстракционизмом и отвлеченной геометрической формой такая же, как между нотной грамотой и самой разнузданной какофонической музыкой.

Абстракционизм как философия распада, направленный на разъединение людей, на их духовную изоляцию, не может находиться на одной доске с декоративным искусством, самым народным искусством, которое всей своей жизнеутверждающей сущностью направлено на объединение не только отдельных личностей, но целых народов, давая им радость познания прекрасного.

Абстракционизм — это выражение внутреннего «я» автора, изолирующего себя от духовной жизни народа, в то время как художник декоративного искусства базируется на удовлетворении потребностей народа и тесно связан с народом.

Абстракционизм не имеет родины, начисто снимает вопросы национального своеобразия, в то

время как декоративное искусство есть дитя национальной культуры.

Абстрактное искусство не выражает и не в состоянии выразить общественные идеалы. Оно антигуманистично. Декоративное искусство, создаваемое миллионами народных масс, отшлифованное веками, строит свои отношения на массовом контакте со зрителем. Оно глубоко гуманистично.

Здесь я считаю своим долгом поставить точку над «i». Поиски нового языка, нового стиля, современного советского стиля декоративного искусства есть признак его здорового развития. Творческий процесс не должен замыкаться в старые каноны и догмы. Только дерзаниями, смелостью, полетом мысли, экспериментом, оригинальностью и свежестью палитры, опираясь на лучшее, что есть в народе, можно бороться с проникновением идей абстракционизма, с его тлетворным влиянием. И не нужно путать остроту, обобщенность и специфику художественного языка декоративного искусства с «приемами» абстракционизма.

Контакт с произведениями искусства — очень сложный контакт. Я понимаю, что могут быть внешне «простые» произведения искусства. Но простота и элементарность — это разные вещи. За простотой — большой труд художника. А против элементарности мы должны вооружиться достаточно энергично. Мир человека сегодня усложняется, становится многограннее, емче, глубже, и мы обязаны отвечать на его потребности не примитивными работами, а такими глубокими, проникновенными произведениями искусства, которые могли бы взволновать самые сокровенные чувства человеческой личности, могли апеллировать, может быть, к еще не открытым граням эстетического восприятия. Такое произведение будет подлинным и настоящим.

Здесь я сделаю небольшое отступление. Когда готовились первые номера журнала «Декоративное искусство СССР», мы часто страдали от опечаток — нет, нет да и проскочит это злобное явление. Опечатка — страшная вещь для работников печати. И вопрос не только в том, когда и где опечатка возникает, а в том, почему ее не замечают. Девять человек читают рукопись, и никто не замечает, как эта опечатка проскользнула. Я проанализировал путь опечаток. Удивительная закономерность: опечатка, как правило, ютится в конце фразы, в последнем слове и, как правило, банальной фразы. Человек не дочитывает фразу до конца! Ему известно все с первого слова до последнего. И вот там, в конце, гнездится опечатка.

Я думаю, что банальность явления заслуживает серьезного исследования, анализа. Мне кажется, что банальность — это не самая мысль, это пена мысли, это отработанный шлак, это даже не свои мысли, это осколки чьих-то мыслей, собрание отрывочных сведений, которые в недоваренном виде попадают в произведение искусства. И это является серьезным тормозом в художественном процессе. Нужно беречь цветные слова, нужно беречь дорогие нам образы, нужно защитить великие понятия от банальности, скрупулезно и точно формировать те образные выражения, те идеалы, которые отражают существо нашей жизни.

Банальность питается отходами эстетических категорий и поэтому удовлетворяется внешними признаками искусства, но зато трижды проверенными.

Банальность может, как и ржавчина, уничтожить яркую мысль и верную идею. Ее оружие — эмиссия эпитетов, многократное и безудержное повторение правильных, как таблица умножения, истин. Банальность живуча: она легко воспринимается, не нужно затруднять мозг автора да и нетребовательного зрителя.

Жизнь формы нам не безразлична: если найдена форма адекватная времени — успех. Застывает жизнь формы — и рождается мертвый штамп и ее величество банальность, и, наконец, смерть формы уносит с собой и идею и содержание произведения, а на их могиле пыльным цветом расцветает пошлость.

Форма — проводник идеи, и нужно, чтобы она была всегда совершенной.



Концепции ленинградских керамистов

Маргарита Изотова

От редакции

Как случилось, что самый древний и устойчивый вид творчества, каким является керамика, стал средоточием наиболее острых творческих поисков и экспериментов? Почему именно керамика, родившаяся и прожившая тысячелетия как искусство сосуществования, уподобилась первозданной материи, способной воплощать в художественно организованную форму такие сложные понятия, как время, пространство, движение, человеческие чувства и переживания? Эти вопросы постоянно тревожат искусствоведческую мысль, вызывают споры и полемику. А «керамический бум» не затихает. В прошлом году его «эпицентром» стал Ленинград, где состоялись две значительные выставки произведений керамистов, давших интересный материал для искусствоведческого анализа. Публикуемую статью М. Изотовой нельзя назвать рецензией на эти выставки, она скорее носит характер «эссе», в котором автор высказывает свои общие суждения о современных тенденциях развития декоративного искусства, лишь ссылаясь на отдельные произведения. В статье заслуживает внимания попытка критика сопоставить поиски художников декоративного искусства с развитием современной архитектуры в направлении гуманизации среды. Однако нельзя не заметить, что при этом рассматривается в основном авторская концепция, а не художественный результат, что приводит подчас к завышенным оценкам конкретных работ. «ДИ СССР» не разделяет такого неkritического отношения ко всем экспериментам с керамической формой и предполагает продолжить публикации статей по затронутым вопросам.



Если термин «ленинградский фарфор» традиционен, то ленинградская керамика еще весьма молода. Она не утвердилась пока как самостоятельное явление, и ее история — это история творчества последнего десятилетия, когда это искусство стало регулярно участвовать в крупнейших выставках внутри Союза и за рубежом, когда советские мастера-керамисты начали завоевывать призы и награды на арене мирового искусства, когда проблемы керамики выдвинулись в авангард исканий современного декоративного искусства в целом.

В мае текущего года в выставочном зале на Охте была показана первая выставка декоративной керамики Ленинграда. Она включила более 60 участников, показавших свою работу за последние пять лет. Акцент был сделан на уникальное творчество, причем ведущие мастера имели возможность выставить довольно значительную коллекцию произведений. Была показана графика керамистов как параллель работе в объеме. В конечном счете включение графики отразило намерение организаторов соотнести керамику с остальными видами творчества, показать ее не как «прикладное» искусство, а как искусство вообще.

Не менее важным событием в жизни ленинградской керамики была предыдущая экспозиция, которая явилась по существу прологом большой выставки. Она называлась «Одна композиция», на ней каждый автор представлял одну из своих работ по собственному выбору. На этой выставке керамика впервые и программно (по условиям участия) была представлена в роли, непривычной для нее, — не как традиционные ваза, настенное блюдо, сервиз, но как свободная композиция, по смыслу родственная станковым видам искусств. Керамика провозгласила себя как способ пластического переживания мира, как слепок ощущения художника, осмысливающего пространство.

В каталоге-листочке говорилось, что керамика, «родившись из сочувствия трем стихиям — земле, воде и огню, открывает путь к первоосновам творческого начала в человеке. Соединяя разобщенные силы природы в действенный союз, художник, не подражая природе, работает, как она». Эта поэтическая посылка дает представление о тех задачах, которые сегодня берется решать художник-керамист. На практике кера-



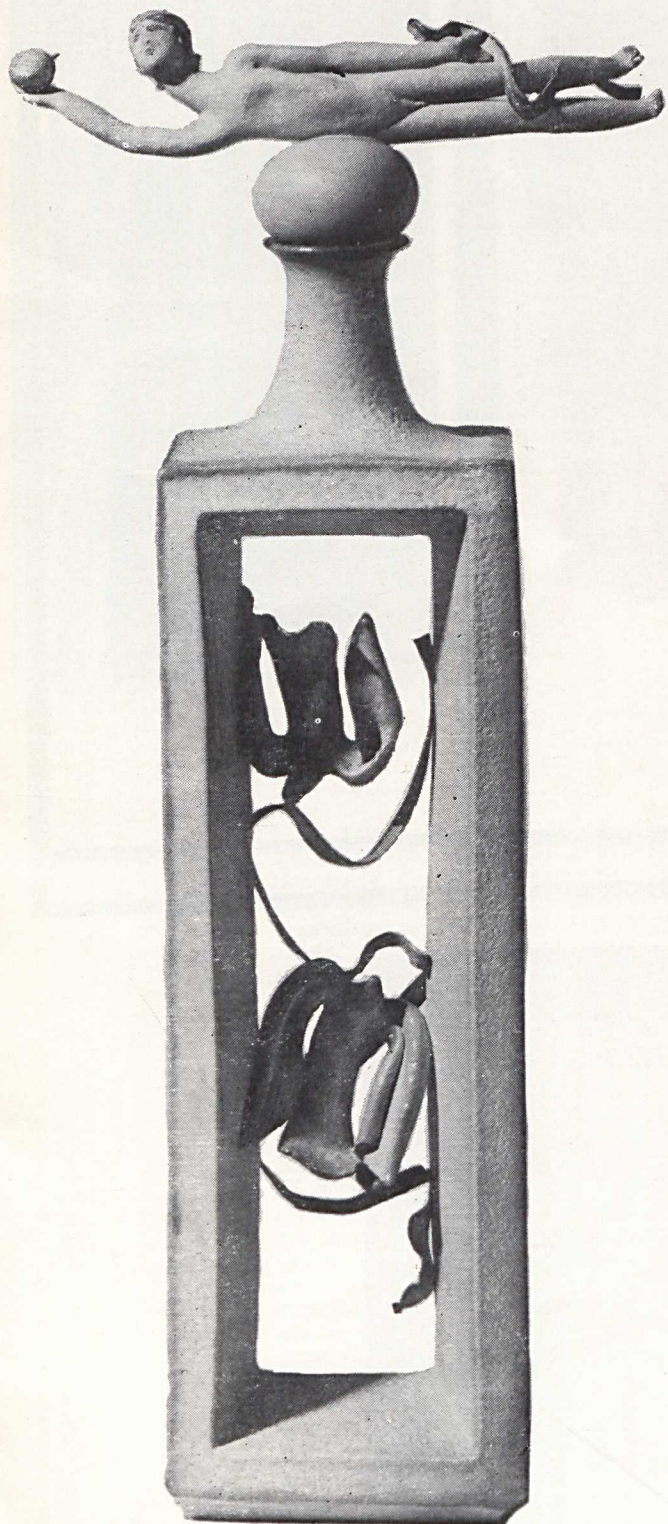
М. Давыдова
Декоративное блюдо
«Птица»

Д. Непримерова
Блюдо из
композиции
«Гончары»

В. Пивин
«Воздух»
из композиции
«Воздух, вода
и земля»

В. Гориславцев
Пластика из
композиции
«Последний
трамвай»

М. Котылков
«Садовница»



мика сегодня имеет много обличий: мы видим ее и как плоскость, и как блок, подобную камню или бумаге, укрытую слоем эмали и в естественной наготе. Но все же не способ работы с материалом определяет характер выставки. Самое ценное в ней — богатство интонаций, эмоциональный накал.

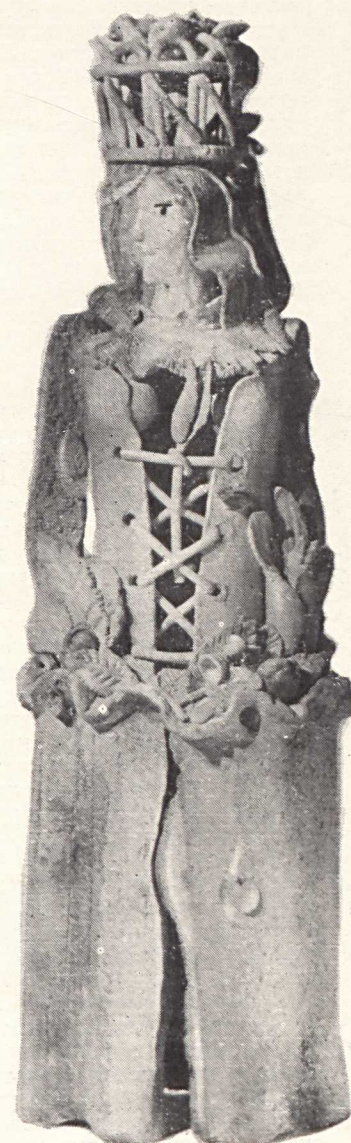
В основе композиции В. Цыганкова — строительный кирпич.

Что может быть проще, чем кирпич, что может быть дальше от искусства? В. Цыганков написал на нем розу, голубую, и сделал кирпич благородным искусством керамики. За ним видится город, и трещины уже не технический брак, а древность, сопротивление глины и эхо жизни цветка. Когда-то кирпич изобрел художник, отмерил пропорции, подобрал материал. Актуальность изобретения громадна — от Рима до наших времен, актуальность функции, пользы. Актуальность же красоты стерлась. Понадобился другой художник, который напомнил о ней. То, что он сделал, не тронуло сути кирпича — не резал, не лепил, не перекраивал его в новую форму, он только поставил знак на одной из граней — знак человеческого присутствия.

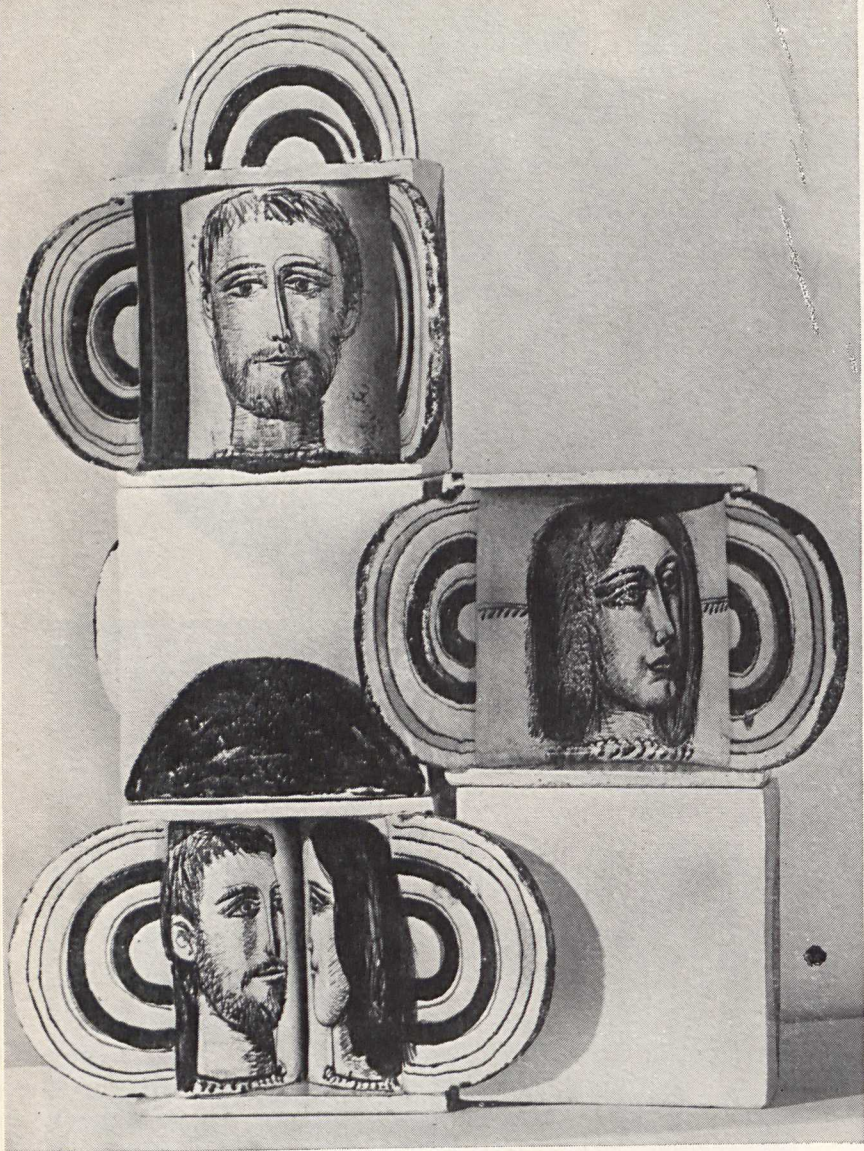
Художник может коснуться любого, даже громадного предмета, какова, например, архитектура, чтобы сделать его живым. Обязательно ли керамике вживляться в бетон, срастаться с телом архитектуры?

В. Васильковский на выставке показал огромную вазу — архитектурную деталь и рядом — графику и керамические блюда, которые внешне не соотносятся с интерьером. Но это не так. Духовное пространство этих работ оказывается очень активным. Строгая грань современного дома воспримет любую из них, и анонимная плоскость обретет себе имя.

Простота и стандарт современной среды заново переживаются искусством, переживаются сложно, конфликтно, зачерпнув в себя впечатления природы и культурные накопления самых разных времен. Образ города, образ века, жесткие, урбанистские ритмы полемизируют с пластикой душевных движений, с ритмами космоса и земли. Ощутимо желание найти высокое определение современности, освоить и привлечь в современность духовные ценности ушедших эпох. Ретроспекция возникает с жадной насы-



Мнения, суждения, споры



А. Задорин
«Пять портретов»

Г. Копылов
«Розовое платье
осеннее пальто»

Г. Савинова
«Качели»

тить сегодняшний мир, поднять его на высоту общечеловеческого значения.

В творчестве В. Гориславцева образ современного города включает и Ленинград и «пушкинский Петербург» — Фонтанка, Калинин мост, Коломна. Гармония классического пейзажа нарушается резкой динамикой современных ритмов: в симметрию каналов врываются причудливые силуэты портовых кранов, копошащихся в спокойной воде буксиров и барж. Кобальтовая синь делает этот мир задумчиво-поэтичным. Эти пейзажи легко становятся в ряд классической лирики Петербурга.

В последних своих работах Гориславцев ищет объемное воплощение города в формах резко условных. Композиция «Дом и завод» — это два отдельных объема, где город представлен в синтезе — как некий единый блок, и рядом — «двор», пустотелая призма или ваза. Лапидарный объем графически тонко расписан: лирика прошлого звучит на фоне современной индустриальной темы.

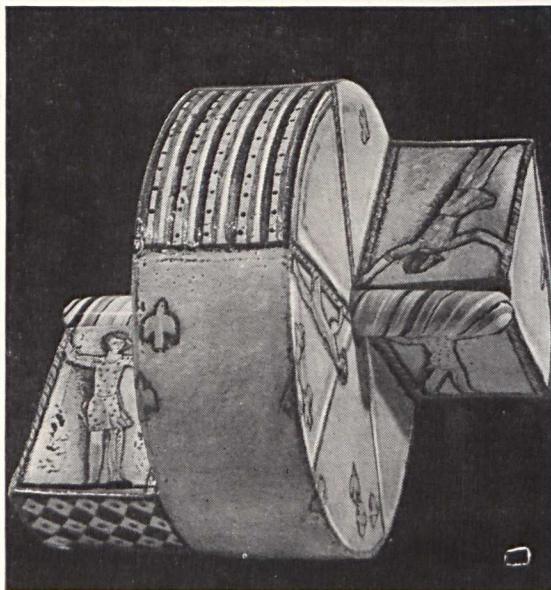
Мир А. Ларионова откровенно ретроспективен: Петербург Достоевского, театр, карнавал. Сон города, туманность осенних окон с призрачной шапкой Исаакия и залетевшим листом, мирискуснические тени в изысканной арабеске, бархатный черно-белый бисквит.

Этот грезящий город бурно сталкивается с другим: будоражащий город-рыба, город-остров Н. Кочевой вырастает как резкая явь. Покосившийся кубик Биржи, Растральные колонны, собор воткнуты в рыбу спину, как свечи в пирог. Яростная вещественность, зримость, сочетаясь с небывальщиной сюжета, ведут к народной традиции искусства, грубо-весомого, гротескного, земного.

Объемная конкретность керамики особенно привлекает сегодня. Даже художники, много сил уделявшие росписи, увлеклись поисками объема. Возможность сплавления цвета и формы, возможность сотворить осязаемый мир, имеющий объективную вещьность, и зажечь этот мир импульсом собственного духа, делают это искусство столь популярным.

Зримая жизнь керамического пласта, его телесность и магическая остротенность графики на нем в творчестве А. Задорина создают впечатление не портретов, не реалий, скорее лирических существ, которые хотя и близки нам, лю-

дям, но в то же время бытуют в некоем удаленном мире. Скрытую недосказанность отношений, двойственность состояния чувств, попытки сближения и разобщенность передает скольжение керамических цилиндров-портретов друг мимо друга. Ясность изображений и чернота провалов, свет и тьма, как добро и зло — керамика берется здесь отразить сложность человеческих настроений. Она здесь, в самом деле, не живопись и не скульптура, как ее принято трактовать, она — керамика, ни что другое. Внутренняя конфликтность заложена в полемике формы и цвета, в борьбе плоскости и пространства, где роспись перекрывает объем. Скованность немой материи, желание выразить себя, одухотвориться, — ничто, как глина, может выразить эту мысль. В композиции Г. Капедяна «Превратники без места» урбанистические «Адам» и «Ева» будоражатся внутренними толчками. Тела их проткнуты скважинами — треугольниками, ромбами, кругами, хитроумный циркуль трудился, пытаясь их перевоплотить, и не смог одолеть их башенную непобедимость.

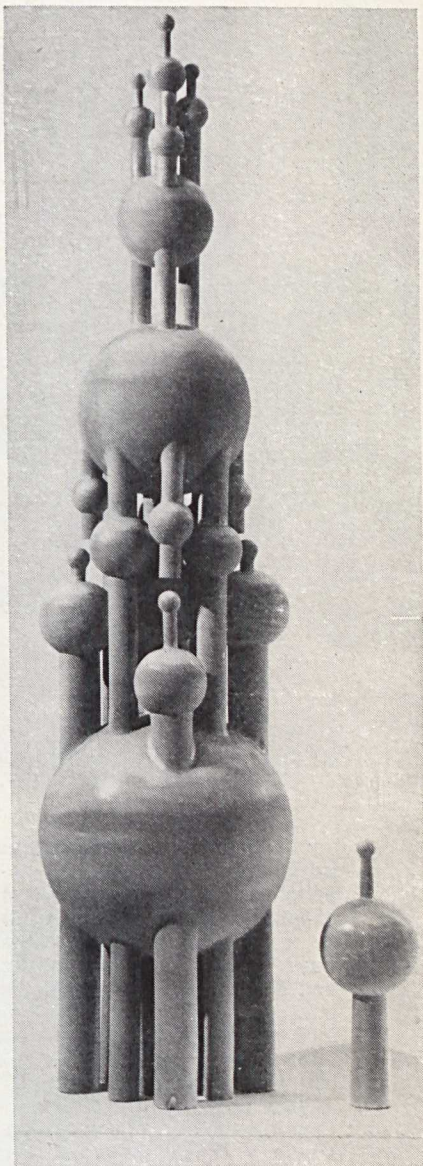
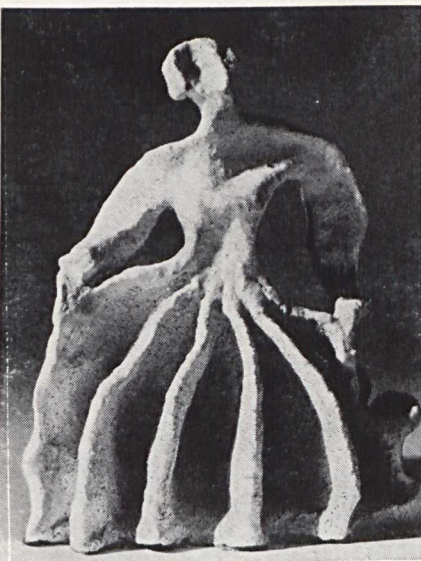


А. Ларионов
Декоративный пласт
для музея
Ф. М. Достоевского

М. Соловьева-
Ефимова
«Маскарад»

Л. Солодков
«Космос»

В. Гориславцев
«Дом и завод»

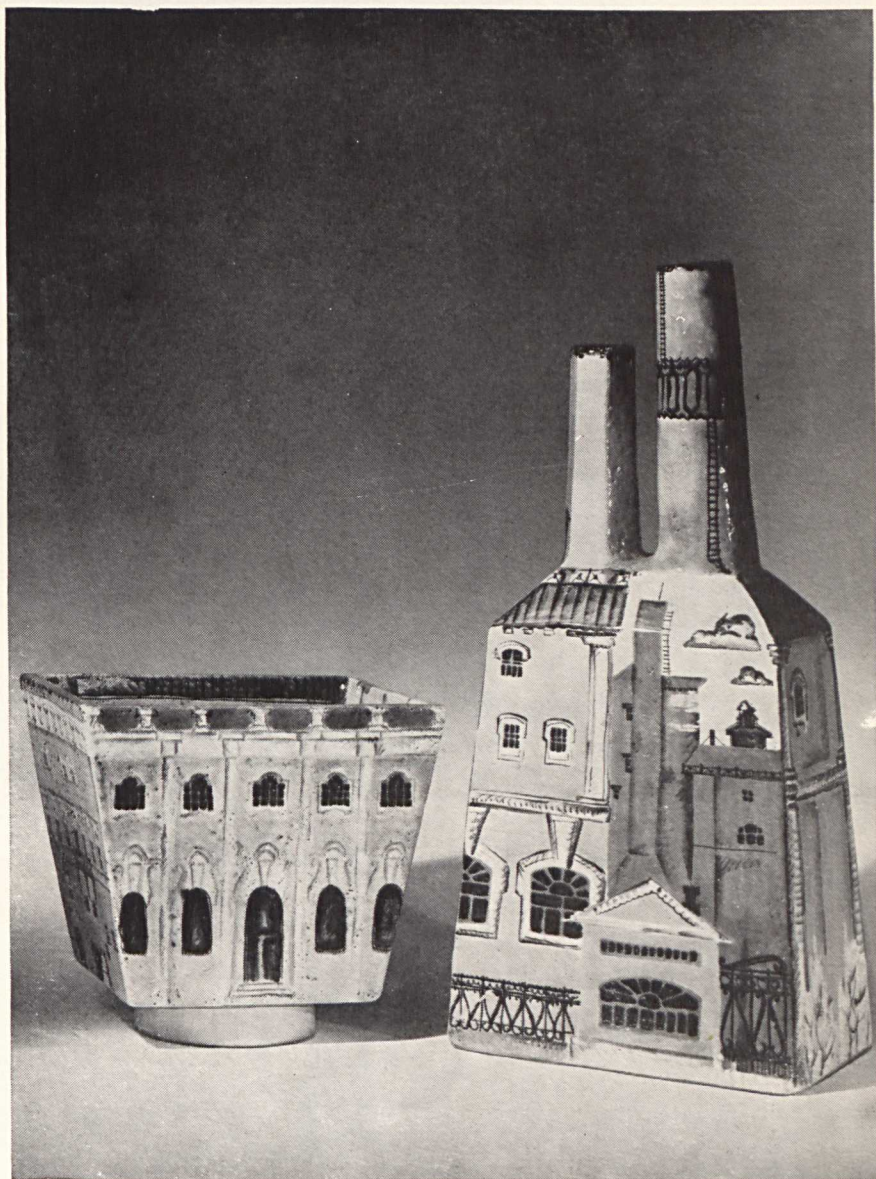


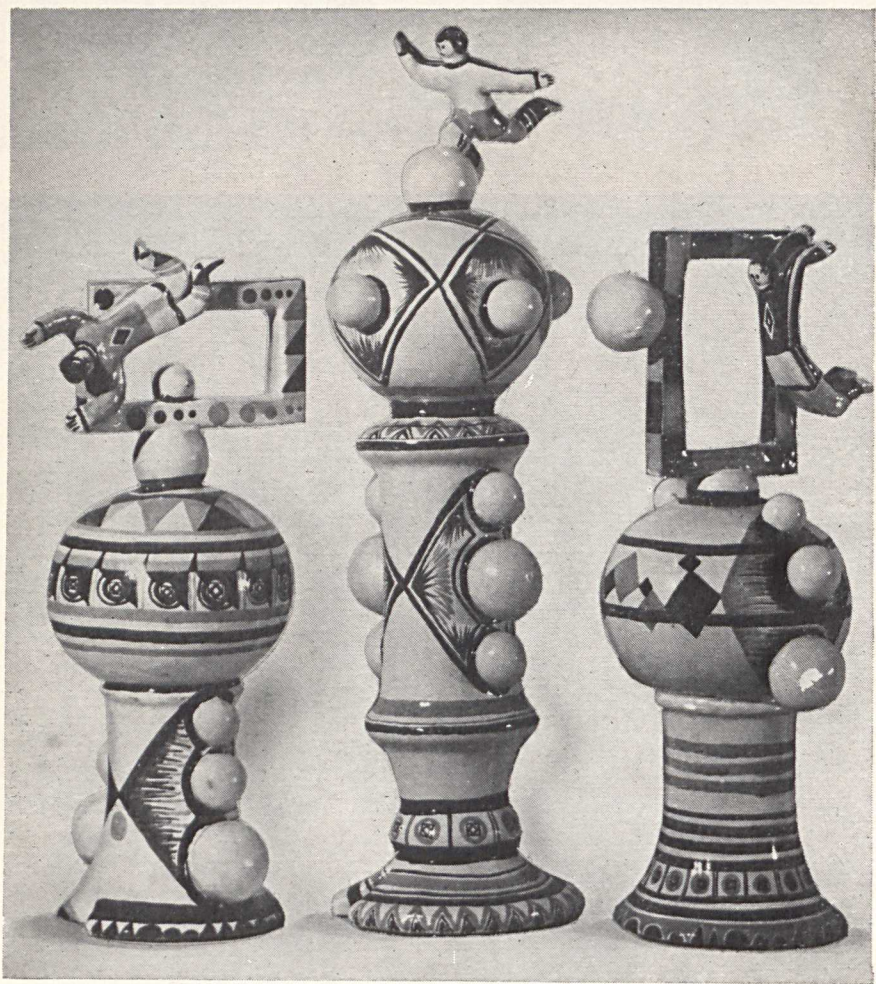
Если дома — портреты людей, то здесь мы видим обратное: людей как портреты домов. Полемика с урбанистическим миром, желание жить в этом мире, не покоряясь ему, попытка гуманизовать его, связанные с этим разочарования, звучат и в другой композиции Капеляна «Обыденные вещи» — «Аппарат в режиме», «Устаревший агрегат», «Зооморфный аппарат». Это предметы-пародии, трогательные уродцы, не лишённые беспомощного изящества. Коленца водопроводных труб, колёсики, шестерёнки, спайки, заклепки, защёлки, птичьи клювики, рты, цветочные розетки и стрелки, напугавшие «верх» и «низ», «право» и «прямо». Пародийность этих вещей, где древний антропоморфизм перемешан с кичливостью техницизма, выглядит особенно зримо рядом с другой работой автора — «Сад камней». Она представляет собой что-то подобное веками отесанной гальке, на которую печатью древности ложится отпечаток листа. Безмолвная, скованная форма, «нулевая» по существу, будто рожденная сама собой выглядит истинной жизнью на фоне скрежета и пространственной агрессивности предыдущих. Саморастворение — на фоне самоутверждения, согласие с судьбой — на фоне борьбы, гармония с природой — на фоне полемики с ней. Художников увлекает предмет, но как сложно решают они тему предмета! Иногда «распред-

мечивая» его в иное пластическое состояние, разворачивая закольцованную емкость сосуда в «интерьер».

«Сосуд-интерьер» постоянно обыгрывается у Н. Савиновой. Обычно он сохраняет родство с домашним предметом, но этот предмет становится символом широкого значения. «Чашу жизни», домашний очаг, у которого греются и сгорают, как сгорают бабочки, слетевшиеся на огонь, напоминает ее композиция «Веранда». Замкнутая скорлупа-оболочка сосуда разнята, чтобы показать интерьер — интимную наполненность предмета. В чаше, которая названа «Интерьер», девочка из мнимого пространства через прорезь окна смотрит в пространство реальное, живое. Сосуд у Савиновой как бы повторяет себя дважды как реальный предмет, имеющий законченную статичность, то есть форму, и в то же время как пластика, кажущаяся течением пространства, оформленным с помощью глины. В работе К. Михалевой «Цирк» лопнувшие стенки «интерьера-сосуда» сдвинулись, как бы сбились. Внешняя поверхность не замыкает, не отгораживает от нас интерьерных событий — наоборот, она их, очертя условным кольцом, лишь острее оттеняет. Разрушение предмета имеет целью не уничтожить его, но лучше, с двух сторон, показать — с внутренней и внешней.

Здесь керамика вступает в прямой контакт с современной архитектурой. Она не стремится ей подражать по линии внешнего сходства (как это было в синтезе начала 60-х годов), но берет ее новый принцип: отказ от глухой стены, плотного блока, давящего собой черствого, категорического объема. Новая гуманная архитектура впускает в себя природу, поток пространства, чувствует поверхность земли, течение воздуха и света. Исчезает деление на интерьер и экстерьер. Стена не «охраняет» внутренний мир, отгораживая его от внешнего, она «мягка» и гу-





Н. Гущина
«После дождя»

А. Олейник
«Игра»

манна, как в своем обращении во вне, так и к интерьеру.

Одновременно рушатся оковы предмета, импульсивный художнический темперамент ищет связи с пространством, ритмического контакта с ним. Глина как фактурный, лепной материал как бы сама рвется в окружающую среду, становясь подобной живому росту, бурно растущей плоти. Вчерашняя плоскость вспухает рельефом, где был рельеф — становится гиперрельефом, разрастаются детали объема, грозя отчлениваться в отдельный объем.

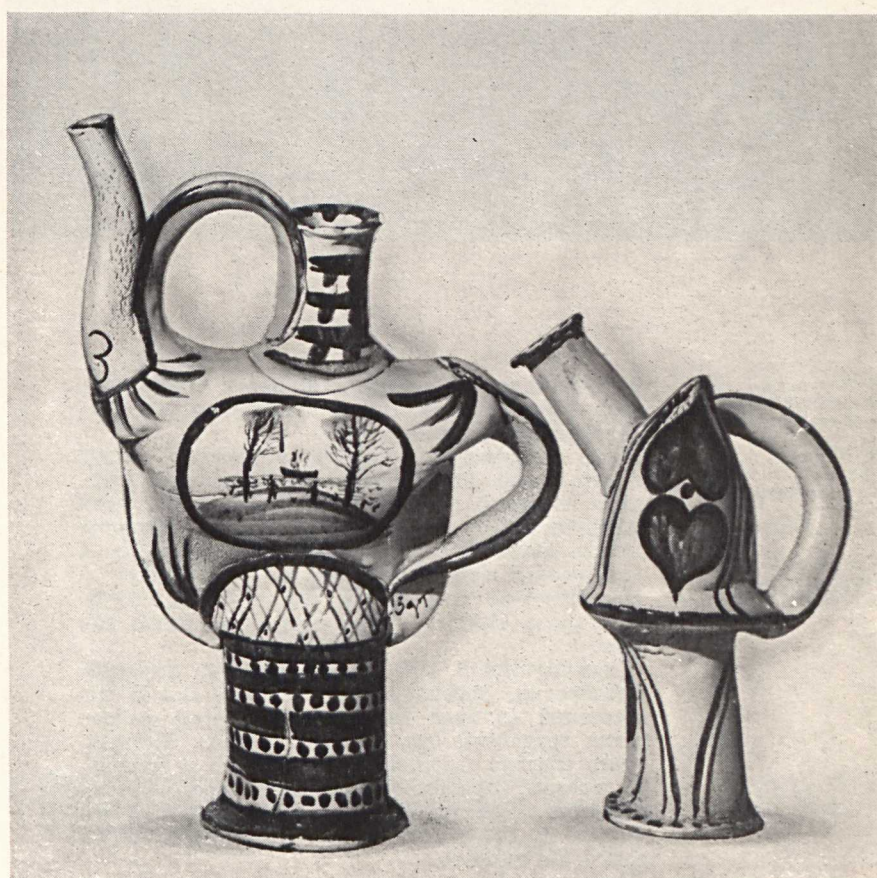
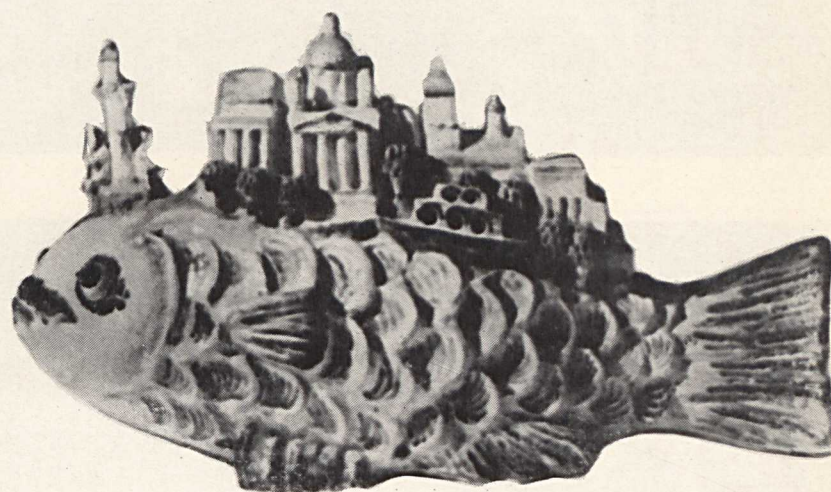
Стремление от плоскости в пространство очевидно у Н. Гузиной, которая начала работу в керамике с росписи блюд. Затем ее росписи вышли в пластику рельефа, в одной из последних вещей объемный и раскрашенный шмель как бы «материализовался» из росписи рядом стоящей вазы. В сервизе «После дождя» Гузина вообще отказывается от раскраски, которую заменяет теперь красный ангоб. И на фоне односложных форм сосудов происходит буйство органической жизни: птиц, лягушек, стрекоз, цветочных завитков.

Рвется в пространство рельеф у В. Засульской. У М. Колосовой-Лисовской сервиз «Хлеб и цветы» походит на цветорельеф, почти утратив «посудность». Статика формы взрывается изнутри динамической силой глины. Именно так в композиции М. Копылкова «Отторжение» керамические кубы взрываются от внутреннего напора, и в трещинах появляются листья и золотые плоды.

В последних работах Копылков остро чувствует глину как упругий пластичный материал. Рукотворность пространства, омывающего скульптуру снаружи и изнутри, трепет органической жизни, пронизывающий поверхность, вернее, обе поверхности, которые равно важны, — форма напитывается воздухом, дышит. В «Садовнице» тема плоти (плоти женского тела, яблока, древесного листа) раскрыта совсем не как «плотность» — наоборот. Само тело — полость, оно растворилось, «проросло», вжилось в растительный ритм побегов и завитков.

В сущности, «Розовое платье и осеннее пальто», вызвавшие много споров, решают эту же тему. Висящие керамические пласты, представленные в виде одесд, «оболочек» людей, интересны автору не только сюжетной курьезностью. Одежда двухповерхностна и пластична, она принимает форму (человека, ветра, вешалки и т. д.) и не давит собой. Она трактована как мотив подчинения пространству, как символ слияния с ним, что, с философских позиций, может быть принято за эталон человеческих отношений, пластичных один к другому и к миру вообще.

В наше время, когда в искусстве возникло представление о плоскости и о блоке, как синтезе



Г. Капелян
«Обыденные вещи»

Л. Солодков
«Ритмы»

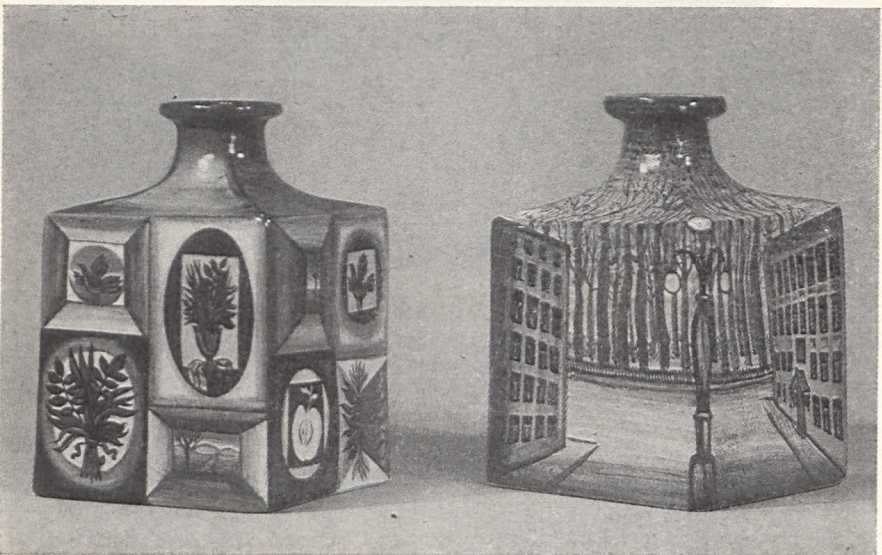
Н. Кочнева
«Город»

А. Заборин
Декоративные
сосуды

динамических сил, трудно уже поверить в статику бытия, в форму как границу. Наш взбужденный глаз хочет во все внедриться, осмыслить видимое как единый поток. Пространство сочетается с формой на уровне наших эмоций, оно дышит, живет как выражение чувств. Пространство в форме материи становится символом ощущения, энцефалограммой их.

М. Соловьева-Ефимова не как профессионал-керамист, а как скульптор подходит к комплексу тех же идей. Двусторонняя, резко-фактурная голова «Весны» растворяется в воздухе, хочет с ним слиться. В скульптурке «Маскарад» воздух проходит в форму и лепит ее.

Активное ощущение пространства по-разному выражает себя. У В. Васильковского в работе «Парис» графические изображения на блюде входят в контакт с объемной фигуркой Париса. Молодой художник Ю. Кокоян из толщи блюда «вытаскивает» на поверхность лепных дельфинов и нимф. Увлечение многопредметными



Н. Ротанова
Штофы «Попури»
и «Городской мотив»

В. Цивин
«Вода»
из композиции
«Воздух,
вода и земля»

Л. Рудина
Штофы «Охота»
и «Пародия»

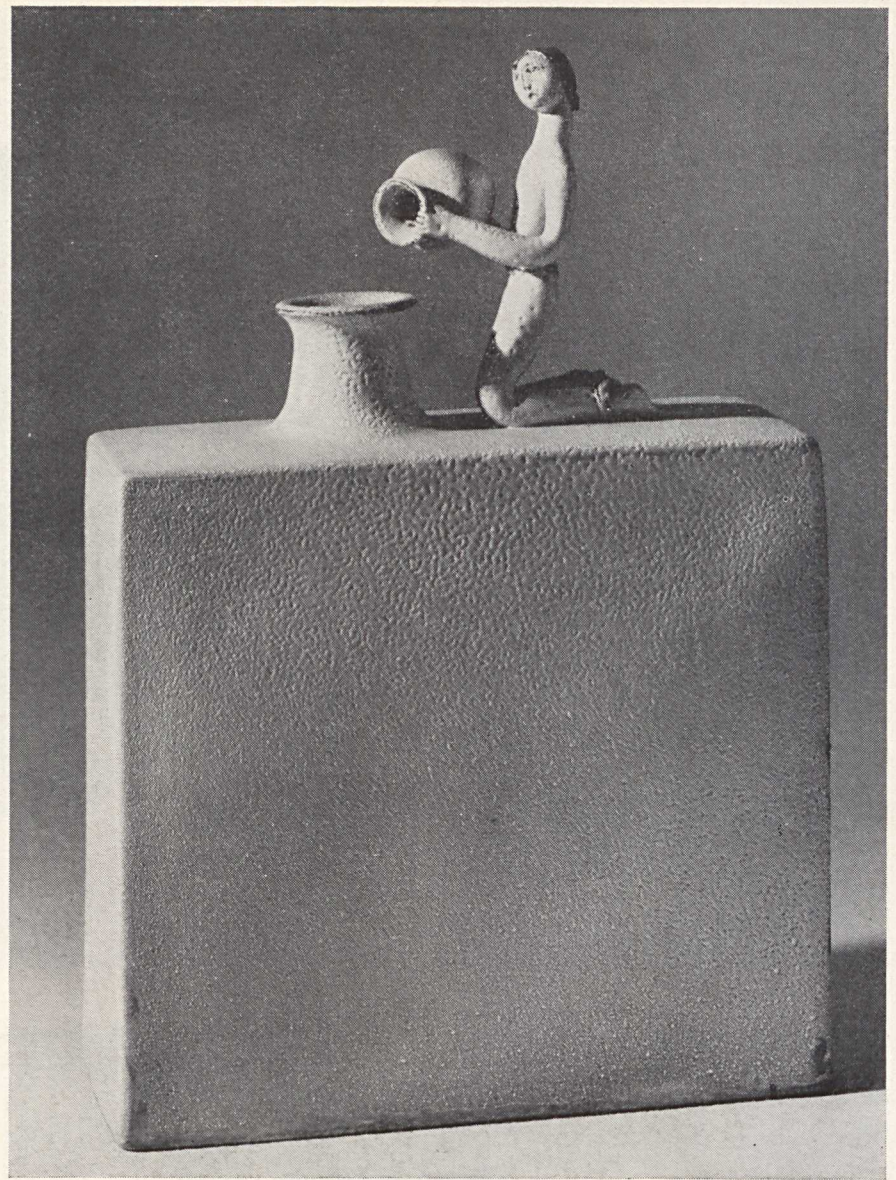
композициями, где форма живет в саморазвитии, — тоже факт интереса к пространству, расчленения мотива в нем.

Жанр композиции из многих предметов — жанр интерьерный. Его отличает от станкового предмета, который весь сам в себе, именно протяженность, причем без четких границ, которые можно двигать. Неограниченная трехмерность и есть основа этих вещей, суть их — движение.

Но движение есть время, оно ощутимо, когда есть ритм. Поэтому ритм становится очень важным.

В композиции В. Цивина «Осень» тема осеннего плодородия, накопления жизненных сил и их излишний (в виде дождя, может быть) разрешена градацией одной только формы. Кувшин здесь образно сравнивается с гроздью и плодом, с деревом, древесным листом. Перевернутый горлышком книзу — он источник, лежащий на боку — он созревшая гроздь, вертикально стоящий — он емкость.

Сосуд становится мерилем пространства. Теряя



утилитарность, он превращается в пластический модуль, образный словарь, подобно тому, как некогда ствол дерева превратился в колонну, утратив себя самого. Пришедший из интимного быта сосуд делает мир вокруг особенно человеческим, именно «очеловеченность» формы заставляет искать в ней высокий смысл.

Сосуд начинает звучать как музыка, архитектура. В гармоническом созвучии формы пробуждается Космос. Ритм гончарного круга переживается как вращение Земли.

В творчестве Л. Солодкова выражается стремление духа побороть тяготение Земли. В композициях «Вечерний звон» и «Заонежье» пластика древнерусской архитектуры помогает понять современное ощущение человека, для которого земля и небо — единый разомкнутый сосуд. Символический взлет куполов — раскрытость земного пространства, единый вселенский ритм. Ритмический строй духовной материи выражен в композиции «Космос», где вселенская архитектура полета сплочена в разумный кристалл. Говоря о керамике Ленинграда, можно сказать и о многом другом. О творчестве А. Каплана, для которого керамика не является особой проблемой, не большей, чем бумага или карандаш, необходимые для выражения душевных движений. Можно было бы много сказать о Б. Смирнове, который не только керамикой, но и графикой, и стеклом во многом направил это искусство. Идеи, отмеченные здесь, не есть «керамические» идеи. В пространственном гобелене и стекле, в сценографии и costume, музыке, стихах мы можем почувствовать ток времени наших 70-х годов. «Керамический взрыв» отражает общие устремления искусства, и, если кажется, что керамика оторвалась от архитектуры, уйдя в свой камерный мир, то это неверно. Она хочет архитектуре помочь, вдохнуть в нее жизнь, воплотить новый синтез. Не формальный, исходящий из функции быта. Внешнее по отношению к человеку пространство она хочет насытить ритмами внутренней жизни, из «интерьера» личных переживаний выйти в мировой «экстерьер», чтобы сделать его гуманным.

Татлин В. Абрамова А. Татлин.	2—1966.
Телингатер С. Герчук Ю. Телингатер — художник книги.	3—1964.
Телингатер С. Шмаринов Д. Вспоминая мастера...	12—1973.
Теляковская В. Рейндл Т. Художник и общественный деятель Ванда Теляковская.	3—1960.
Толмачевская Н. Земцов С. Фрески двух народов.	8—1966.
Тоне М. Иванова С. Художник Мария Тоне.	2—1963.
Трофимов В. В. Кельман Л. «Зоопарк» Вадима Трофимова.	3—1968.
Трушис В. Римкус В. Росписи Витолиса Трушиса.	12—1976.
Тучны П. Кантор К. Техническая эстетика и производственное искусство.	9—1960.
Тучны П. Шош Н. Для политехнического обучения.	5—1962.
Умалаева З. Н. Мальцева. Керамика и ткачество Зубайдат Умалаевой.	2—1976.
Ушинскас К. Кулешова В. Профессор Ушинскас.	3—1969.
Фаворский В. Халаминский Ю. Фаворский о монументальном искусстве.	9—1962.
Фаворский В. А. Ю. Г. Выставка В. Фаворского.	2—1965.
Ференц Р. Протопопов Е. Росписи Рёде Ференца.	1—1960.
Филянская В. Арбат Ю. Свой почерк.	8—1959.
Филянская В. Бубнова Е. В. Г. Филянской — 75 лет.	1—1976.
Фрих-Хар И. Слоним И. Чем хорош Фрих-Хар.	9—1973.
Фрих-Хар И. Хеннингсон М. На выставке И. Фрих-Хара.	9—1963.
Хазраткулов К. А. С. Усто Карим Хазраткулов.	3—1967.
Халилов Г. Блинов Г. Глиняные звери Гадгура Халилова.	4—1969.
Ханзен Э. Базазьянц С. Два эстонских мастера.	7—1963.
Хачатрян О. О творчестве Ованеса Хачатряна.	8—1964.
Хешмет Х. Богданов А. Живая глина.	10—1963.
Холодная М. Каширина О. Образы М. Холодной.	8—1973.
Хома М. «Рясне квітами Придністровья».	1—1970.
Цаплин Д. Макаров К. Дмитрий Цаплин.	2—1965.
Церетели З. Воронов Н. Мозаики Зураба Церетели.	2—1972.
Цицишвили Д. Дзуцова И. Художник, педагог, собиратель.	5—1976.
Цузмер Р. Воронов Н. Керамика Рены Цузмер.	4—1975.
Чага Л. Жуков Н. Волшебные ножницы.	9—1960.
Чайка С. В. Рожанковский. Мастерская — лес.	8—1961.
Чакмакчян А. Базазьянц С. О нем спорят.	4—1967.
Чекрыгин В. Герчук Ю. «Переселение человека на звезды».	4—1971.
Чеснокова О. Кильчевская Э. Вкус и фантазия.	11—1963.
Чистов Г. Недавнина Г. Выставка Г. Чистова.	8—1976.
Чоколов С. Криницкая И. Новый Чоколов.	2—1967.
Чоколов С. Хохлова Е. Сергей Семенович Чоколов.	12—1960.
Чубаров Е. Лавров И. Выставка Евгения Чубарова.	6—1970.
Чураков С. Кейдан Л. Памяти Сергея Сергеевича Чуракова.	3—1965.
Чураков С. Поливник А. Династия Чураковых.	11—1960.
Чюрленис М. К. Рашковский Е. Чюрленис и его время.	6—1970.
Шагал М. Эрэнбург И. О Марке Шагале.	12—1967.
Шиян О. Лащук Ю. Игрушки Ольги Шиян.	8—1962.
Шостак И. Н. Ш. Росписи Ивана Шостака.	8—1973.
Шошенский И. Воронов Н. Художники экспозиции И. Шошенский и А. Гитберг.	6—1975.
Шошенский И. М. Розенблюм Е. Выставка Иосифа Шошенского.	7—1970.
Шухаева В. Элизбаршвили Н. Художник Вера Шухаева.	7—1973.
Шушкановы Л. и Д. Кантор К. «Земля и космос» Шушкановых.	5—1974.
Шушкановы Л. и Д. Крамаренко Л. О творчестве Шушкановых.	7—1966.
Щекатикина-Потоцкая А. Голынец Г., Голынец С. Искусство А. В. Щекатихиной-Потоцкой.	8—1977.
Экстер А. Ракитин В. Марсиане А. Экстер.	4—1977.
Экстер А. Стриженова Т. Автор костюма — Александра Экстер	1—1967.
Эльконин В. Богданов В. Монументалист глубокого такта.	8—1977.
Эльконин В. Васнецов А. Творческий метод Эльконина.	8—1977.
Эмкуль. Соболевский Н. Художник с Чукотки.	7—1960.
Юрген Л. Чижова И. Стекло Лейды Юрген.	2—1974.
Юрин Е. Евгений Васильевич Юрин.	6—1968.
Якибюк Ю. Блинов Г. Юстина Якибюк.	12—1968.
Якулов Г. Анисимов Г. Выставка Георгия Якулова	12—1975.
Яновская Е. Василевская Н. Главный художник.	1—1973.

ДИ СССР

за 20 ЛЕТ

СПИСОК

основных статей, опубликованных в журнале
«Декоративное искусство СССР»
за 1957—1977 годы

Составители: Н. Головненкова, Н. Левыкина, В. Савицкая

СОДЕРЖАНИЕ

Теория и публицистика	
Художник и среда	
Художественная промышленность и декоративное искусство	
Дизайн	
Искусство книги, плакат, промграфика	
Сценография	
Народное искусство и художественные промыслы	
История	
Творческие портреты	

* Раздел «Творческие портреты» построен в алфавитном порядке по фамилиям художников, о которых идет речь в статьях.

Для удобного пользования списком статей «ДИ СССР»: обрезать стр. 19— по линии корешка, согнуть (сфальцевать) эти страницы вертикально пополам и подобрать их по номерам страниц.

- веринцев С. Слово и книга. 3—1977.
- зизян И. Новая монументальность и ее теоретики. 5—1968.
- лпатов М. О декоративном искусстве наших дней. 5—1958.
- ронов В. Круг внимания. 8—1969.
- ронов В. По ту сторону эстетики. 7—1970.
- ронов В. «Среда» как категория искусствоведения. 7—1974.
- ронов В. Этот предметный, предметный, предметный мир. 12—1974.
- ернштейн Б. О методологии критики. 5—1977.
- еседы о восприятии искусства. 3—1975.
- еседы о профессионализме. 6—1974.
- ихали-Мерин О. О сущности народного искусства. 9—1968.
- рагинский И. Исторические судьбы таджикской культуры. 9—1977.
- ретаницкий Л., Мамиконов Л. Не заимствование форм, а постижение законов мастерства. 12—1964.
- уткевич О. Элементарно ли «элементарное» эстетическое восприятие? 2, 4—1977.
- агнер Г. О единой теории народного искусства. 9—1973.
- агнер Г. Трудности истинные и мнимые. 7—1973.
- аллис А. (ПНР) Социальный смысл архитектурной формы. 8—1973.
- анслов В. Сезам открывается. 10—1966.
- енисаретский О. Место критики в суждениях об искусстве. 6—1972.
- енисаретский О. Мир и образ вещи. 10—1970.
- енисаретский О. О предмете технической эстетики в связи с понятием техники. 10—1972.
- енисаретский О. От метода к теории. 12—1968.
- ерчук Ю. Критик перед произведением. 7—1977.
- ерчук Ю. Личный вкус критика. 8—1969.
- ерчук Ю. Машина как произведение искусства. 2—1962.
- ерчук Ю. О понятном и непонятном в искусстве. 10—1965.
- ерчук Ю. Синтез и функция. 2—1965.
- ерчук Ю. Что такое памятник архитектуры. 4—1973.
- лазычев В. Искусство как профессия. 6—1974.
- лазычев В. Функция — конструкция — форма. 4—1965.
- лазычев В. Язык и метод художественного проектирования. 11—1973.
- ольдентрихт С. Эстетический идеал и действительность. 12—1964.
- орпенко А. Художник и технический прогресс. 10—1963.
- умилев Л. Искусство и этнос. 1—1972.
- авыдов Ю. Социология и эстетика. 6—1967.
- авыдов Ю. Эстетика и социология. 5—1967.
- адамян Г., Дондурей Д., Невлер Л. «Студенты» глазами студентов. 11—1976.
- емосфенова Г. Тема конгресса — «Роль художника в формировании культуры». 3—1974.
- искуссии:
- «Может ли машина быть произведением искусства?» — 3, 4, 6, 7, 11, 12—1961; 3, 6, 10—1962; 2, 4, 12—1963.
- «О красоте и пользе» — 11—1967; 2, 4, 5, 6, 11, 12—1968; 1, 2, 8, 12—1969; —1970;
- «О моде и стиле» — 1, 3, 4, 6, 10, 12—1963; 5, 7—1964.
- митриева Н. Живое слово критика. 6—1977.
- митриева Н. Станковизм и монументальность. 1—1961.
- олгий В. Города будущего: утопия и реальность. 4—1971.
- рмолаев А. Искусство заземления. 8—1971.
- саян С. Что такое утилитарная форма? 6—1967.
- уков К. Эстетическая оценка и время. 5—1968.
- иновьев А. К понятию моды. 8—1971.
- ковников А. Архитектура и живопись. 11—1961.
- ковников А. Будет или не будет. 9—1967.
- ковников А. Организация пространства интерьера. 8—1961.
- ковников А. «Среда» и образ времени. 9—1974.
- ковников А. Человек, стиль, пространство. 4—1966.
- ковников А., Пчельников К. Будущее начинается сегодня. 6—1969.
- льин М. О народности и современности искусства. 7—1962.
- льин М. Художественная «речь» народного искусства. 7—1973.
- онов Б. Заметки по теории декоративного искусства. 6—1968.
- М. К. Интернационализм советского искусства. 11—1971.
- аган М. Эстетика и прикладное искусство. 1—1958.
- аганов М., Данилова Ю. Путь к звездам. 4—1977.
- антор К. Где же граница прикладного искусства? 6—1961.
- антор К. Дизайн в контексте культуры. 9—1975.
- антор К. Задумываясь над прошлым, мы вглядываемся в будущее. 12—1977.
- антор К. О методах изучения проблемы культурного взаимодействия. 9—1972.
- антор К. Общественная природа дизайнера (К постановке вопроса о социологии дизайна). 10—1966.
- антор К. Полезное и прекрасное в искусстве. 6—1968.
- антор К. Техническая эстетика и производственное искусство. 9—1960.
- исунько В. «Кино дает импульс к размышлению...» 9—1975.
- исунько В. По законам целесообразности и красоты. 1—1976.
- исунько В. Право на творчество. 10—1977.
- исунько В. Стасов: программа реализма и эстетизация среды. 1—1974.
- исунько В. Чернышевский: архитектура как искусство. 6—1974.
- рючкова В. Стиль жизни и стиль костюма. 5—1966.
- урчки А. Бейт радости земной. 9—1977.
- адур М. Год творческой строгости. 8—1969.
- адур М. Праздник. 12—1972.
- адур М. Слово о Москве. 1—1971.
- азарев Е. Формы и формулы. 3—1962.
- ебедев Ю. Строительная техника природы. 7—1966.
- евинсон А. Семантика городской среды. 9—1975.
- еняшин В. Критика и ее критерии. 10—1977.
- октев В. О динамическом функционализме. 1—1966.
- отман Ю. Художественный ансамбль как бытовое пространство. 4—1974.

- Луначарский А. В. О проблемах декоративного искусства. 11—1975.
- Наумова Л. Коржув Р. Художники театра и кино. 5—1971.
- Некрасов А. И. Зубова Т. Исследователь народного искусства А. Н. Некрасов. 6—1977.
- Никифор. Петрякова Ф. Никифор. 12—1968.
- Никифоров И. Шкаровская Н. Народная картинка Ивана Никифорова. 3—1971.
- Нимейер О. Хайт В. Творец синтетической архитектуры. 8—1977.
- Олевская И. Васильевская Н. Фарфоровые розы Инны Олевской. 10—1974.
- Оминин И. Чижова И. Игорь Оминин — художник — пропагандист. 7—1974.
- Орлова Г. Каплан Н. Выставка Галины Орловой. 9—1975.
- Орлова Г. Хиенинсон М. Ткани Г. А. Орловой. 8—1964.
- Очаури И. Воронов Н. Мастер чеканки. 4—1972.
- Паас Ю. Коваль Р. Броши и серьги Юты Паас. 5—1974.
- Паас Ю. Козлова А. Художник — ювелир Юта Паас. 10—1960.
- Павленко О. Лобановский Б. Монументализм О. Павленко. 3—1971.
- Павловский М. Петрякова Ф. Стеклодув — художник. 5—1967.
- Павловский М. Рожанковский В. Мастерство стеклодува. 8—1959.
- Павловский С. Оновов В. Палитра Серафима Павловского. 6—1975.
- Павлонская М. Вольман И. М. И. Павлонская. 12—1965.
- Панфилова Е. Синенькая Н. В традициях казахской керамики. 6—1975.
- Пата Т. Глухенькая Н. Татьяна Пата. 5—1960.
- Паулан А. Пуят Я. Юбилейная выставка А. Паулане. 2—1973.
- Пашков Е. Фалеева В. Творчество Пашкова. 6—1967.
- Пенкина З. Носкова А. Зоя Васильевна Пенкина. 8—1972.
- Петрикайте-Тулене К. Шкаровская Н. Металлическая графика. 7—1961.
- Пигарев П. Титова Н. П. Пигарев. 12—1965.
- Пиетиля Р. Гозак А. Архитектор Рейма Пиетиля. 7—1973.
- Пийпуу Э. Промет Л. Эллинг Пийпуу. 2—1975.
- Пикассо П. Жадова Л. Керамика Пикассо. 7—1961.
- Пирсманашвили Н. Шкаровская Н. Память о Пирсмане. 5—1968.
- Плахова М. Малкина М. Театральные эскизы М. Плаховой. 9—1971.
- Повстаный Е. П. Круглихина Т. Евгений Повстаный. 9—1965.
- Поленова Е. Супрун Л. К 125-летию Е. Д. Поленовой. 6—1976.
- Понти Д. Рождественский К. Джоно Понти. 1—1963.
- Попова Л. Мурина Е. Ткани Любви Поповой. 8—1967.
- Прапуолянис И. Бубнова С. Художник мебели. 2—1961.
- Примаченко М. Складовская Т. Выставка М. Примаченко. 7—1973.
- Протопопова Л. Константинова А. Средствами композиции и цвета. 1—1962.
- Ракова С. Соколова М. Керамика Софьи Раковой. 9—1971.
- Растрелли В. Гачкаев А. Варфоломей Варфоломеевич Растрелли, обер-архитектор. 12—1971.
- Раунам С. С. Б. Выставка Сальма Раунам. 6—1972.
- Рахимов М. Новоселова К. Юбилей Мухида Рахидова. 8—1968.
- Рахимова Х. Блинов Г. Глиняные сказки Хамро Рахимовой. 8—1968.
- Реэметс Э. Базазьянц С. Два эстонских мастера. 7—1963.
- Реэметс Х. Эльги Реэметс. 2—1975.
- Рефрежье А. Панас К. На выставке Антона Рефрежье. 1—1967.
- Рогов Е. Художник стекла. 2—1969.
- Родионов Б. Рождественский К. Борису Афанасьевичу Родионову 60 лет. 4—1964.
- Роскин В. Филиппов М. У нас в гостях художник Роскин. 5—1960.
- Садр С. Кожин П. Керамика Эль Садра. 5—1962.
- Салтыков А. Некрасова М. Александр Борисович Салтыков. 11—1960.
- Самулявичене С. Шкаровская Н. Ласковая игрушка. 6—1961.
- Сарпанева Т. Монахова Л. Выставка финского дизайнера. 1—1975.
- Свежий В. Плакаты Вальдемара Свежего. 11—1965.
- Свирин А. Н. Алексею Николаевичу Свирину — 80 лет. 4—1966.
- Сегиньи Г. Георгиева Л. Чеканка египетского художника. 5—1973.
- Семенов В. Воронов Н. От модельщика до художника. 3—1959.
- Силко А. М. Пилипенко Г. Стекло Анатолия Силко. 8—1977.
- Симонович-Ефимова Н. Н. Ш. Выставка Н. Я. Симонович-Ефимовой. 6—1968.
- Симонян Р. Василенко В. Рипсимэ Симонян. 4—1967.
- Симонян Р. Казарян М. О творчестве Р. Симонян. 11—1960.
- Синякова М. Горбачев Д. Поэзия цвета. 8—1970.
- Славин А. Поздняева Т., Бириштейн В. Псковский театральный художник. 11—1971.
- Слоним И. Базазьянц С. Камерная скульптура Слонима. 11—1971.
- Смирнов Б. Павлинская А. Талант и личность художника. 3—1973.
- Смирнов Б. Смирнов Б. «Привлечь к размышлению, удивить неожиданностью, разбудить воображение...» 2—1977.
- Смирнов Б. Тихомирова М. Оркестр в стекле. 5—1965.
- Смирнов Б. Яглова Н. Художник промышленности Борис Смирнов. 6—1961.
- Смирнов В. Есаян С. О Всеволоде Смирнове. 7—1971.
- Смирнов Е. Андреева Л. Главный художник завода. 7—1965.
- Смирнов Е. Борисова О. Точная линия. 4—1971.
- Соколов П. Сурж Б. Сценография Петра Соколова. 12—1975.
- Соколова М. Фольклорная стилизация Марины Соколовой. 9—1974.
- Сомвиль Р. Бибилова И. Роже Сомвиль. 9—1960.
- Сотников А. Г. Макаров К. Вольная птица Алексея Сотникова. 1—1976.
- Соттсасс Э. Жадова Л. Этторе Соттсасс. 12—1969.
- Соттсасс Э. Соттсасс Этторе. «Потому что опоздал самолет». (Предисловие В. Глазычева). 2—1974.
- Спертал М. Романова Т. Куклы Марги Спертал. 6—1971.
- Стенберги В. и Г. Абрамова А. 2 Стенберг 2. 9—1965.
- Стенберги В. и Г. Герчук Ю. Голос немого кино. 2—1968.
- Степанова В. Абрамова А. Одна из первых. 9—1963.
- Степанова В. Антонов Р. К 80-летию Варвары Степановой. 7—1975.
- Стошкус А. Гедиминас А. Витражи Стошкуса. 3—1969.
- Стулов И. Каменский М. Сказка в творчестве И. Стулова. 12—1958.
- Суетин Н. Алексеев Б. Суетин — воспитатель художников. 11—1964.
- Сыхра В. Коталик И. На вечные времена. 11—1958.
- Таллон Р. Жадова Л. Роже Таллон. 8—1971.
- Талмантис Э. Фаворская М. Эгидиус Талмантис. 3—1969.
- Тальберг Б. Валериус С. Монументальные образы Бориса Тальберга. 6—1975.

- Земпер Г. Аронов В. Земпер — теоретик. 7—190
Зингалюк Н. Крестьянка-художница. 3—190
Зубкова Т. Кульчицкая Г. Миниатюры Т. Зубковой. 4—190
Иванова А. Костин В. Антонина Иванова. 1—190
Иванова А. Муратова Е. Художник А. Н. Иванова. 11—190
Игнатов Н. Толстой В. Росписи Николая Игнатова. 5—190
Ильинская С. Салько Н. Софья Владимировна Ильинская. 6—190
Иорданский Б. Базазьянц С. К 60-летию Б. В. Иорданского. 6—190
Казанский И. Ковалевская С. Скульптор Казанский. 12—1963
Карми Э. Черневич Е. Гипотеза Эудженно Карми. 6—1977
Касакина Н. Шкаровская Н. Юбилей художницы. 8—1970
Керимов Л. Саламзаде А. Лятиф Керимов. 11—1964
Керцелли Ю. Завадская Е. Юрий Керцелли. 7—1967
Кирсанова Н. Алпатова И. Поэзия ткани. 2—1977
Кирсанова Н. Сыркина Ф. Ткани и гобелены Наталии Кирсановой. 7—1962
Киш И. Светлов И. Скульптор Иштван Киш. 6—1975
Клуцис Г. Огинская Л. Густав Клуцис — художник ленинской темы. 7—1977
Клуцис Г. Огинская Л. Художник-агитатор. 4—1970
Клуцис Г. Эглит А. Художник Клуцис. 5—1971
Ковальчук М. Блинов Г. Скульптор из села Ключив (Мария Ковальчук). 11—1961
Коковихин Н. Бубнова Е. Заводской художник Николай Коковихин. 9—1968
Коненков С. Базазьянц С. Монументальная пропаганда Коненкова. 10—1976
Коненков С. Каменский А. Уроки Коненкова. 4—1965
Ле Корбюзье. Эрн И. Ле Корбюзье. 7—1964
Ле Корбюзье. Эрн И. Ле Корбюзье и искусство интерьера. 1—1966
Корин Огата. Бродский В. Огата Корин. 9—1964
Корин П. Некрасова М. Мастер монументальной формы. 10—1958
Корин П. Осмоловский Ю. Павел Дмитриевич Корин. 11—1962
Королев Ю. Невлер Л. Юрий Королев, монументальных дел мастер. 6—1958
Корпанюк Ю. Бабий В. Выдающийся мастер художественной резьбы. 5—1972
Косс-Деньшина Е. Субботин А. Дымковская игрушка Косс-Деньшиной. 9—1963
Косс-Деньшина Е. Успенская С. Выставка Е. И. Косс-Деньшиной. 12—1976
Костин К. Рудницкий К. Альбомы художника Костина. 6—1968
Котлягин А. Исаев К. Своим путем. 6—1974
Криммер Э. Чижова И. Художник Э. Криммер. 5—1960
Круглов Г. Пруслина К. Георгий Круглов. 7—1963
Кузнецов П. Давыдова Н. Монументальная живопись Павла Кузнецова. 3—1966
Кума Х. Уварова И. Остров Хелене Кумы. 6—1973
Кутателадзе М. Х. Земцов С. Карло и его братья (М. Кутателадзе). 4—1972
Кюн Ф. Любимова Г. Фриц Кюн — мастер металла. 8—1970
Ламанова Н. Стриженова Т. Надежда Петровна Ламанова. 11—1970
Лансере Е. Протопопов Е. Первый советский монументалист. 6—1966
Левашова А. Ефремова Л. Творческий путь Аллы Левашовой. 11—1960
Леонов П. Андреева Л. Расписной фарфор Петра Леонова. 10—1974
Леже Ф. Жадова Л. В доме Леже. 8—1969
Лепорская А. Петров В. О творчестве Лепорской. 7—1958
Лидер Д. Коваленко Г. Сценическая среда Даниила Лидера. 11—1962
Липская А. Казакова Л. Стекло Анны Липской. 6—1975
Лисицкий Л. О Лисицком. К 75-летию со дня рождения. 2—1972
Лисицкий Л. Хан-Магомедов С. Воспоминания. Письма. Рукописи. 5—1966
Лисицкий Л. Харджиев Н. Памяти художника Лисицкого. 11—1968
Лоуи Р. Аронов В. Пионер коммерческого дизайна. 2—1961
Луговская М. Алексеева В. Старший художник-колорист. 3—1972
Люрса Ж. А. Дино. Жан Люрса. 2—1960
Лятукайте Н. Туменене Н. Нийоле Лятукайте. 7—1966
Ляхов В. Памяти В. Н. Ляхова. 3—1969
Маврина Т. Дмитриева Н. Искусство Татьяны Мавриной. 6—1975
Маврина Т. Костин В. Певец русской сказки. 7—1973
Майсурадзе Э. Шмерлинг Р. Э. Майсурадзе. 1—1960
Максимченко Н. Георгиева Л. Красочная керамика. 7—1959
Малеина Е. Воронов Н. Керамика Е. Малеиной. 8—1962
Малеина Е. Крамаренко Л. Керамика Е. Малеиной. 12—1963
Малышева О. Анисимов Г. Жанровая скульптура Ольги Малышевой. 10—1972
Марц А. Кельман Л. Андрей Марц, анималист. 10—1971
Матайтене Д. Гирдияускайте А. Декорации и ткани Дали Матайтене. 7—1976
Маца И. Аронов В. Исследователь материальной культуры. 6—1975
Маяковская Л. Рудин Н. Л. Маяковская — художник по тканям. 9—1972
Мепен Г. Монахова Л. Художник-модельер Мепен Г. 1—1975
Микенас Ю. Червонная С. На выставке Ю. Микенаса. 12—1966
Микнявичус В. Валентуконис Ю. В. Микнявичусу — 60 лет. 8—1962
Миллюков Б. Воронов Н. Борис Миллюков — монументалист холодного цвета. 4—1971
Минасян О. Айвазян М. Фрески Оганеса Минасяна. 3—1971
Миронова Н. Азиян И. Мозаика Мироновой Н. 3—1974
Мис ван дер Роз Л. Иконников А. Творческие судьбы. 4—1976
Мис ван дер Роз Л. Мачульский Г. Мис ван дер Роз. 8—1970
Мишуков Ф. Бсгданова И. Художник, реставратор, педагог. 10—1966
Морадо Ч. Жадова Л. Художник нового типа. 10—1959
Мордмиллов Э. Айзенштат О. Художник кинорекламы. 10—1962
Мох М. Чижова И. Два мастера фарфора. 10—1970
Музыка Я. Репко Е. Эмали Ярослав Музыка. 2—1973
Мунтян Ю. Тихомирова М. Выставка Ю. Мунтяна. 12—1966
Мурадов Ш. Апухтин О. Народный мастер-академик. 9—1975
Мукина В. И. Кречетова Т. Многогранный талант. 2—1959
Мукина В. И. Макарова Н. Воспоминания о художнике и другие. 8—1958
Нартов А. Рессин Г. «Ясное зрелище машин». 8—1958
Луначарский А. В. О русском народном творчестве. 12—1977
6—1958
Мальдонадо Т. (ФРГ). Актуальные проблемы дизайна. 7—190
Маца И. Может ли машина быть произведением искусства? 3—190
Маца И. Погоня за модой вредит искусству. 4—190
Межуев В. В. И. Ленин о путях строительства новой культуры. 1—190
Межуев В. Рождение новой культуры. 11—190
Мерцалова М. «Глушец тот, кто в моде ищет только моду...» 5—190
Михайлов Ал. В. «Свое» и «чужое» в искусстве прошлого. 6—190
Молок Ю. Между словом и изображением. 6—190
Моравский С. (ПНР). Юлиан Мархлевский о декоративном искусстве. 1—190
Недошивин Г. Эстетические вкусы и их воспитание. 4—190
Некрасова М. Еще раз о традициях и современности. 8—190
Некрасова М. Традиции и проблемы индивидуального в народном искусстве. 5—190
Николаева Н. О природе современной стилизации. 3—190
Новикова Л. Самосознание профессии. 11—190
О единстве художественной культуры (Круглый стол «ДИ СССР»). 1—190
О художественной культуре 20-х годов (Круглый стол «ДИ СССР»). 2—190
Паперный В. Конец «антифункционализма». 6—190
Осмоловский Ю. О достоинстве критики. 4—190
Переверзев Л. Дизайн и фольклор. 4—190
Переверзев Л. Искусство и наука. 9—190
Переверзев Л. Человек — вещь — человек. 10—190
Померанц Г. Праздник и культура. 10—190
Рашковский Е. Время сегодня. 9—190
Рашковский Е. Тойнби о рукотворном мире. 2—190
Рашковский Е. Предметный мир глазами историка. 9—190
Ремпель Л. К дискуссии о судьбе национального стиля в Средней Азии. 2—190
Руубер Г. Об элементарном эстетическом восприятии. 2—190
Смелков Ю. Предметный мир в научной фантастике. 4—190
Рыбаков Б. Макрокосм в микрокосме народного искусства. 1, 3—190
Рябушин А. Коллективизм быта и жилище. 3—190
Самохин В. Рудольф Архейм и проблемы формы в дизайне. 5—190
Сахаров В. Солнценовая эстетика (Г. Б. Якулов). 6—190
Сахаров В. Художественные журналы первых лет революции. 8—190
Семенов О. Проблема времени в поп-арте, оп-арте и кинетическом искусстве. 11—190
Сиверцев М. Структурный анализ художественной формы. 5—190
Сикачев А. Два типа архитектурного проектирования. 11—190
Сикачев А. Эстетическое и утилитарное. 9—190
Сильвестров Д. Между поэзией и живописью. 3—190
Сктерщиков В. В. И. Ленин и художественная культура. 4—190
Сктерщиков В. Торжество ленинской национальной политики. 12—190
Социальная функция художественной критики. 5—190
Степанян Н. «Вечные формы» в современном воспитании. 3—190
Степанян Н. О профессии критика. 4—190
Стернин Г. Пути художественной критики. 11—190
Стригалева А. Буржуазная идеология и синтез искусств. 10—190
Субботин М. Культурная ценность вещи. 3—190
Тасалов В. К новому художественному единству. 10—190
Творческие проблемы творческой молодежи (Круглый стол «ДИ СССР»). 7—190
Темерин С. Изучение декоративного искусства в советском искусствоведении за 40 лет. 1—190
Терин В. Moda в социологии. 8—190
Терин В. Социология и реклама. 6—190
Тихонов В. Жилая среда: реальность и проблемы. 4—190
Толстой В. Насущные задачи нашей критики. 8—190
Толстой В. Стандартизация и духовный мир человека. 12—190
Толстых В. Moda — феномен эстетический? 7—190
Торшилова Е. Герберт Рид и теория дизайна. 4—190
Фогель Э. Сезам, закройся. 3—190
Хан-Магомедов С. Архитектура и бытовая вещь. 2—190
Хан-Магомедов С. Национальный декор и современное строительство. 1, 2—190
Хан-Магомедов С. Новая форма в традиционной среде. 3—190
Хан-Магомедов С. Семантика предметной среды. 5—190
Хмельницкий С. Судьба национального стиля в Средней Азии. 3—190
Чекалов А. Скульптура и вещь. 8—190
Чекалов А. Через моду формируется стиль. 3—190
Чернецов В. На перекрестке. 9—190
ХУДОЖНИК И СРЕДА
Общие вопросы.
Азиян И. Мемориал: функция, концепция, композиция. 3—190
Азиян И. Природа — свидетель и символ. 6—190
Азиян И. Стенопись и пространство. 6—190
Аникушин М. Гуманистическая миссия искусства. 4—190
Аридт Ю. Новая архитектура и ее требования. 1—190
Базазьянц С. «Критиковать» — значит иметь суждение. 3—190
Бархин М. Человек — мера города. 1—190
Валериус С. Неотложные задачи синтеза. 11—190
Воронов Н. Работы становятся проблемными. 2—190
Галеев Б. Свет — музыка — архитектура. 6—190
Герасимов С. Содружество архитектора и художника. 9—190
Глазычев В. 210 строк про самоценность. 11—190
Глазычев В. Среднерусский диснейленд. 7—190
Иконников А. Городская среда — утопия и реальность. 11—190
Иконников А. Мера пространства — человек. 3—190
Иконников А. Орнамент в современной архитектуре. 11—190
Королев Ю. Актуальные задачи монументального искусства. 6—190
Лобановский Б. Сложный путь. 12—190
Маркузон В. Символика и тектоника постройки. 3—190

- урина Е. В поисках синтеза. 7—1965.
урина Е. Функция синтеза. 11—1969; 8—1970.
евлер Л. Твист со слезой. 7—1968.
евлер Л. Философия архитектурного пространства. 10—1976.
екрасова М. Всегда ли должна быть монументальна стенопись? 4—1962.
овый Арбат в старой Москве (Круглый стол «ДИ СССР»). 4—1968.
родолжается разговор о синтезе. 2—1963.
абинович В. Содружество искусств. 7—1963.
ыбачук А. Архитектура и ритуал. 8—1973.
тригалева А. Монументы и мы. 11—1969.
олстой В. Великий Октябрь и монументальное искусство. 11—1974.
олстой В. Монументальное и декоративное. 9—1971.
олстой И. Декоративное освещение в Паланге. 6—1975.
айт В. Язык архитектуры. 11—1969.
ан-Магомедов С. Поваторские поиски и стилизация в «национальном» 8—1970.
уде. 8—1970.
Кудожник и среда» — итоги и перспективы (редакционная). 12—1973.
ернецов В. Трудная жизнь монументального искусства. 9—1967.
маринов Д. Роль художника в формировании среды. 9—1973.
- ород и проблемы среды.**
- изиян И. Пластика города при искусственном освещении. 8—1973.
изиян И. Световая композиция города. 11—1972.
сарис Г., Страутманис И. Колорит Риги. 6—1971.
азазьянц С. Будущее курорта Пицунда. 8—1966.
азазьянц С. Будущее Кускова. 5—1969.
азазьянц С. В столице Азербайджана. 1—1964.
азазьянц С. Для пассажиров Аэрофлота. 9—1964.
азазьянц С. Дом творческих союзов. 8—1968.
азазьянц С. Искусство синтеза в ансамблях Навои. 4—1975.
азазьянц С. Приметы большой Москвы. 11—1960.
азазьянц С. Художник и среда социалистических городов. 1—1976.
еляева Е. Городская среда и ее характер. 4—1973.
еляева Е. Городская среда: простота или сложность? 6—1973.
лохин В. Предприятие и город. 9—1961.
оков А. Молодая архитектура страны. 8—1977.
оков А., Левинсон А. Зеленоград: город-эксперимент. 7—1973.
оков А., Юдинцев В. Временные сооружения в городе. 10—1975.
оков А., Юдинцев В. Первый этаж города. 6—1976.
родский Б. На днепровском берегу. 12—1966.
рунс Д. Природа проходит сквозь город. 2—1975.
урганов А. Фонтаны и водоемы. 3—1963.
ухрашили Ш. Молодость древнего города. 8—1966.
улюшкис Г. «Пусть новая пятилетка даст стимул для качественного 4—1976.
вершенствования наших городов...» 3—1969.
ушкявичус И. Жирмунай — лауреат премии. 5—1975.
оронов Н. Война и мир в ансамблях Волгограда. 4—1967.
оронов Н. Добрый город. 2—1975.
энс Л. Ритмы эстонской архитектуры. 3—1977.
рчук Ю. Шрифтовая среда. 2—1970.
газычев В. Дневник пилигрима. 2—1969.
газычев В. Памятник внутри нас. 5—1974.
газычев В. Размышление о микрорайоне. 5—1967.
газычев В. Улица — магазин. 5—1976.
зак А. Пансионат «Вороново». 5—1975.
род-герой Керчь. 5—1975.
род-герой Новороссийск. 5—1975.
лубев Г. Архитектура метрополитена и задачи художника. 11—1974.
лубев Г. Вокзал и город. 2—1964.
лубев Г. Знаки в городе. 4—1967.
лубев Г. Транспорт в городе и задача художника. 10—1964.
лубев Г., Ельчанинова Е. Подземные интерьеры города. 3—1966.
род и культура. 2—1970.
игорян Г. Ереван. Зона отдыха. 11—1966.
игорян А. Наш Ереван. 3—1961.
удзинская О., Самсонова Т. Интересный опыт. 9—1961.
канберидзе Н. В городе все взаимосвязано. 2—1976.
канберидзе Н. Город и художник. 8—1966.
канберидзе Н., Кинцурашвили С. Национальное своеобразие го- 10—1959.
да. 4—1977.
орьева Е. Красноярск. Год рождения 1628. 8—1969.
олаев А. Архитектурные фантазии. 4—1963.
адова Л. Пробуждать художников. 5—1958.
лесская Л. Некоторые вопросы озеленения Москвы. 12—1961.
мцов С. Дворец съездов. 5—1961.
мцов С. Малая архитектура для большой Москвы. 5—1962.
мцов С. Новый Артек. 2—1970.
мцов С. Проблемы новых городов. 5—1975.
анов И. Город-герой Киев. 7—1976.
отова М. Петербург — Петроград — Ленинград. 4—1971.
онников А. Город и время. 10—1965.
онников А. Художник организует город. 2—1966.
онников А. Язык улицы. 5—1975.
ищев Н. Город-герой Одесса. 6—1977.
нтор К. Проектная идея площади. 2—1975.
ннапч В. О молодой архитектуре. 4—1971.
ник М. Какого цвета Москва? 7—1959.
саржевский В. На юго-западе столицы. 10—1959.
ганишвили О. О главном художнике города. 3—1967.
слов А. Какой будет площадь Свердловка. 3—1970.
тусевич Н., Товбин А. Дом или секция? 2—1971.
лецкий А. Новая архитектура в древнем городе. 3—1965.
розов Д. Облик городов и типовое проектирование. 8—1964.
влер К. Архитектура отдыха. 4—1964.
влер К. Московская колдеева. 8—1965.
влер Л. Чувство истории.
- Белашова Е. Кушнеровская Г. Поэту (Памятник А. С. Пушкину Е. Белашовой). 10—1962.
Белобородова К. Хабарова М. Энтузиазм исследователя. 2—1977.
Белокур Е. Лобановский Б. Выставка Екатерины Белокур. 8—1971.
Бердзенишвили М. Егорьева Е. Скульптор Мераб Бердзенишвили. 6—1976.
Беренс П. Аронов В. Петер Беренс — дизайнер. 10—1965.
Бескинская С. Степанян Н. Искусство Светланы Бескинской. 9—1974.
Беспалова-Михалева Т. Чиждова И. Два мастера фарфора. 2—1973.
Бешенцева И. Анисимов Г. Ювелирные композиции Инессы Бешенцевой. 6—1975.
Билас М. Александрова Г. Выставка Михаила Биласа. 2—1971.
Богданович Б. Белоусов В. Монументальные комплексы архитектора Богдановича. 4—1973.
Богустова Р. Рюмина И. Выставка гобелена и керамики в Риге. 9—1975.
Брейер М. Келлер Б. Марсель Брейер — дизайнер. 2—1964.
Бромиский П. Харджиев Н. Неведомые шедевры. 12—1969.
Бржезицкая А. Каширина О. «Мир — театр» А. Бржезицкой. 7—1973.
Бруни Т. Эткинд М. Выставка Татьяны Бруни. 5—1974.
Брынкуш К. Фрунзетти И. Константин Брынкуш. (К 100-летию со дня рождения). 11—1976.
Буданов С. Георгиева Л. Художник-камнерез. 1—1973.
Бурганов А. Светлов И. Декоративные фантазии А. Бурганова. 7—1974.
Бурль-Маркс Р. Хайт В. Бурль-Маркс — ландшафтный архитектор. 8—1967.
Бушмелев Г. Рублев Г. Выставка Г. Н. Бушмелева. 2—1974.
Быховский А. Азиян И. Аналитический метод художника. 9—1973.
Вазарелли В. Ракитин В. Вазарелли и пространственные искусства. 8—1970.
Валайтис К. Мачюлене М. Казимерас Валайтис. 3—1969.
Валантинштейн-Иокубонене Б. Васильев-Вязьмин И. Экспрессия линий, выразительность цвета. 5—1973.
Василенко В. Рыбаков Б. В. Василенко — ученый и педагог. 6—1975.
Васильев И. Карклинь Г. Скульптура Игоря Васильева. 6—1971.
Васильковский В. Ершова В. Выставка Владимира Васильковского. 9—1975.
Васнецов А. Художники о художнике. (Андронов Н., Белоконов А., Жилинский Д., Захаров Г., Шаховский Д.). 10—1975.
Ватагин В. Горлов Д. На выставке В. А. Ватагина. 1—1966.
Вельбри Э. Каменский Л. Эстонский Кола Брюньон. 3—1963.
Вирсаладзе С. Журавченко М. Рождение балетного костюма. 7—1974.
Власенко А. Мизин А. Мастер настенной росписи. Юб.—1957.
Власов А. Рябушин А. Памяти Александра Васильевича Власова. 12—1962.
Волковский В. Савицкая В. Мастер ритма. 3—1966.
Воробьев Б. Федорова Н. Поэтические образы. 5—1961.
Воробьевский А. Щедрина Г. Алексей Викторович Воробьевский. 8—1966.
Воронепкая Т. Тихомиров М. Т. Воронепкая. 9—1966.
Воронкова А. Савицкая В. Гобелены Альбины Воронковой. 11—1976.
Воронов В. Василенко В. Поэт народного изобразительного искусства. 10—1960.
Воронов В. Каменская М. Василий Сергеевич Воронов. 10—1960.
Воскресенская Ю. Базазянц С. Скульптура М. Воскресенской. 5—1973.
Ган Т. Платонова Ю. Керамические фантазии Татьяны Ган. 3—1974.
Ганжа А. Данченко А. Гончар — скульптор Александр Ганжа. 5—1974.
Ганрио Ю. Воронов Н. Юбилей Юрия Ганрио. 4—1972.
Ганф Н. Казакова Л. Н. Ганф и Е. Жигалкина — художники массового стекла. 10—1974.
Гауди А. Товбин А. И вызов, и предостережение. 9—1971.
Гимар Г. Гектор Гимар. Верность стилю. 4—1972.
Гитберг А. Воронов Н. Художники экспозиции И. Шошенский и А. Гитберг. 6—1975.
Гнедой Ф. Новоселова-Хмельницкая А. Керамика Федора Гнедого. 6—1977.
Голиков И. Некрасова М. Художник — поэт. 8—1958.
Голикова Н. Осколкова Г. Нина Голикова. 3—1968.
Головастовы Г. и Е. Буданова Н. Художники Г. и Е. Головастовы. 4—1975.
Голубкина А. С. Мурина Е. Анна Семеновна Голубкина. 6—1964.
Гонзага П. Земцов С. Пьетро Гонзага. 12—1970.
Горлов Д. Георгиева О. На выставке Д. Горлова. 5—1971.
Городецкий В. Андреева Л. Памяти Владимира Городецкого. 6—1977.
Городецкий В. Лансере А. Владимир Городецкий. 2—1966.
Гроновский Т. Войко Ш. Плакаты Тадеуша Гроновского. 11—1967.
Гропиус В. Иконников А. Творческие судьбы. 8—1970.
Гропиус В. Тасалов В. Вальтер Гропиус — художник и мыслитель. 4—1963.
Гужавина А. Калмыкова Л. Кружевница Анна Гужавина. 10—1958.
Гусева Т. Казмирова М. Выставка Тамары Гусевой. 6—1972.
Давенко Л. Чиждова И. По опыту народных мастеров. 11—1962.
Дейнека А. Осмоловский Ю. Самый современный художник. 11—1969.
Дейнека А. Сысоев В. Путь к монументальной форме. 11—1969.
Деншин А. Хохлова Е. «Эту птицу я поймал, описал, нарисовал». 6—1977.
Дешалыт Е. Кравченко К. Эффект присутствия. 7—1965.
Джуракулов У. Соколова М. Усто Умаркул Джуракулов. 2—1959.
Дрейфус Г. Ширяев О. Дизайнер Генри Дрейфус. 3—1974.
Дробашко В. Шкаровская Н. Вера Дробашко. 1—1965.
Дурова З. Воронов Н. Керамика Зинаиды Дуровой. 11—1971.
Евангулов С. Буданова Н. Миниатюрные скульптуры С. Евангулова. 9—1974.
Едзиев С. Дзантиев А. Народный ваятель Сосланбек Едзиев. 6—1975.
Ермилов В. Жадова Л. Проекты Ермилова. 9—1972.
Ермилов В. Лобановский Б. Художник Василий Ермилов. 12—1964.
Ефимов И. Тагер Е. Художник Ефимов. 4—1959.
Ефимова А. Крамаренко Л. Фарфор Анны Ефимовой. 5—1976.
Железняк Е. Сакович И. Народный мастер Железняк Е. 7—1959.
Жигалкина Е. Казакова Л. Н. Ганф и Е. Жигалкина — художники массового стекла. 10—1974.
Жильцов Ф. Зыбин А. Пугала. 9—1968.
Жовтис Н. Стриженова Т. Наталия Жовтис. 3—1965.
Жоголь Л. Придатко Т. Гобелены и ткани Людмилы Жоголь. 12—1976.
Журден Ф. Сухомлин В. Франсис Журден. 8—1959.
Замков В. Егорьева Е. Монументалист Владимир Замков. 2—1976.
Земла Г. Фогель З. Скульптор Густав Земла. 7—1974.

Искусство, книги, плакат

- Боровский А. У истоков советского театрального плаката. 10—1977.
Герчук Ю. Классики плакатного искусства. 11—1972.
Герчук Ю. Шрифт русского классицизма. 5—1969.
Е. С. Первые советские плакаты. 2—1969.
Рисс О. В. И. Ленин об искусстве книги. 4—1970.
Сидоров А. Об истоках книжного искусства. 3—1977.

Интерьер и мебель

- Алекрис Л. «Часы разных столетий». 1—1975.
Аронов В. Светильники и свет. 6—1966.
Герчук Ю. Два интерьера. 7—1971.
Дмитриев В. В поисках янтарной комнаты. 3, 5—1961.
Земцов С. Русский интерьер первой половины XVIII века. 5—1965.
Земцов С. Русский интерьер середины XVIII века. 3—1966.
Капелян Г. Феномен № 14, или рождение и жизнь венского стула. 4—1974.
Кириченко Е. Интерьер неоклассицизма. 2—1972.
Кириченко Е. Интерьер русского модерна (1900—1910 гг.). 10—1971.
Кириченко Е. Русский интерьер 30—60-х годов XIX столетия. 7—1970.

- Кириченко Е. Русский интерьер 70—90-х годов XIX века. 3—1971.
Кириченко Е. Художник в архитектуре русского модерна. 11—1968.
Никифорова Л. Русские светильники XVII—XIX вв. 5—1977.
Николаев Е. Интерьер русского классицизма. 9—1966.
Николаев Е. Музей 40-х годов. 1—1966.
Николаев Е. Русский интерьер начала XIX века. 9—1967.
Николаев Е. Судьба классического интерьера. 2—1968.
Орлова К. Мебель середины XIX века. 7—1975.
Попова З. Мебель Древней Руси. 1—1972.
Попова З. Мебель XVII века. 6—1972.
Попова З. Расписные сундуки. 6—1968.
Попова З. Русская мебель XVI века. 3—1972.
Соколова Т. Мебель 2-й половины XVIII века. 2—1974.
Соколова Т. Русская мебель первой трети XVIII в. 4—1973.
Соколова Т. Русская мебель начала XIX века. 7—1974.
Соколова Т. Русская мебель середины XVIII века. 12—1973.

- Тыдман Л. Часы и время. 1—1967.
Тыдман Л. Этюды о мебели. 11—1970.
Фаенсон Л. Итальянские свадебные сундуки. 1—1967.
Фиголь Д. Часы. 1—1967.
Эри И. Ле Корбюзье и искусство интерьера. 9—1964.

Фарфор, фаянс

- Андреева Л. Проекты массовой посуды 20-х годов. 12—1969.
Андреева Л. Проекты рациональных форм посуды. 20-е годы. 12—1971.
Данилов П. Агитационный фарфор. 11—1967.
Есаян С. Заметки о чайнике в ожидании конкурса. 2—1971.
Киклина С. Первые советские скульптуры из фарфора. 11—1977.
Лансере А. Агитационный фарфор. 11—1959.
Пруслина К. Из истории советского фарфора. 12—1965.
Салтыков А. Опыт социологического изучения посуды. 3—1973.
Смирнов-Сокольский Н. Чернильница «Библиофил». 10—1960.
Сметчиков К. Неизвестная марка русского фарфора. 10, 11—1970.
Черный Н. Дмитровскому фарфоровому заводу 200 лет. 2—1966.

Костюм

- Галаджева Г. Облик человека революции. 11—1977.
Крючкова В. Развитие костюма. 2—1966.
Мерцалова М. Из истории моды. 1—1963.

ТВОРЧЕСКИЕ ПОРТРЕТЫ *

- Аалто А. Гозак А. Алвар Аалто. 5—1969.
Аболиня О. Крюкова И. Олита Аболиня. 10—1970.
Агаян С. Каплан Н. Сусанна Агаян. 12—1958.
Адамсон М. Кума Х. Ковры Мари Адамсон. 7—1970.
Адамсон М. Кума Х. Ясность декоративного образа. 11—1959.
Адамсон-Эрик Э. Червонная С. Широкий диапазон творчества. 2—1963.
Адомонис Ю. С. П. Юозас Адомонис. 3—1969.
Акбальян Р. Соколова М. Рубен Акбальян. 10—1965.
Аксельрод М. Фаюм Ю. Цветовая мелодия сцены. 1—1973.
Алеева-Крачковская Т. Карклин Г. Молодой керамист. 11—1959.
Александров Ю. Светлов И. Скульптор Юрий Александров. 2—1974.
Алексеев Ф. Данченко А. Федор Алексеев. 9—1965.
Алиханов Р. Седаш Э. Расул Алиханов. 8—1972.
Амашукели Э. Воронов Н. Искусство Амашукели. 10—1970.
Арутюнян А. Базазьянц С. Декоративность — дар. 4—1964.
Асламазян М. Кузьмина М. Красочный мир Мариам Асламазян. 10—1971.
Ашумов Г. Аскерова Н. Ювелир Ашумов. 7—1967.
Бабкина У. Г. Б. Юбилей Ульяны Бабиной. 9—1968.
Бадмаев Д. Тумахани Х. Художник из народа. 1—1961.
Балдано С. Вул Н. По мотивам бурятского эпоса. 10—1977.
Балдано С. Н. Ш. Мастер редкой пластики. 5—1970.
Бальчиконис Ю. Савицкая В. Юозас Бальчиконис: цвет и ритм. 12—1973.
Бальчиконис Ю. Цешкайте Л. Юозас Бальчиконис. 3—1969.
Баратбеков Ю. Иоффе И. Народный мастер Баратбеков. 3—1960.
Бартрам Н. Дайн Г. Художник, ученый, педагог. 3—1973.
Бартрам Н. Успенская С., Шкаровская Н. «Дядя музей». 5—1960.
Бахметюк О. Лащук Ю. Олекса Бахметюк. 12—1970.
Бдеян А. Степанян Н. Амаяк Бдеян. 9—1965.
Бедняков И. Машуровский Д. Резчик Иван Бедняков. 7—1959.
Белашов А. Бескин О. А. Белашов. 12—1965.
Белашова Е. Бескин О. Декоративное начало в творчестве Е. Белашовой. 5—1958.
Белашова Е. О. Бескин. Екатерина Белашова. 2—1967.

- Новиков В. «Зеленый друг» на Украине. 3—1971.
Новые города (Тольятти, Зеленоград). 4—1971.
Ноткин И. Город Навои. 8—1971.
О театре говорят архитекторы. 12—1971.
Орфинский В. Традиции в архитектуре Карелии. 9—1971.
Парчяускас В. Древности живут рядом. 3—1971.
Пронина И. Цвет в ансамбле города. 11—1971.
Ракитин А., Томский А. Как проектируются НИЦ. 1—1971.
Рождественский И. Преображение Сибири. 4—1971.
Розенблюм Е. Город Тихвин: культурологический аспект проектирования. 9—1971.
Рубаник В., Сущенко А., Тетяноха Г. Ксаверовка — колхозный город. 1—1971.
Рюмина И. Лаздинай — эталон массового строительства. 8—1971.
Световое оформление Ленинграда. 8—1971.
Смирнов И. В городе Ленина. 11—1971.
Стригалева А. Это уже памятники. 7—1971.
Табаров Н., Маниев Р. Город-чайар. 9—1971.
Толстой В. Московские бульвары. 7—1971.
Томпс Ф. Лахемаский национальный парк. 2—1971.
Уварова И. «Пушкинская тропа». 6—1971.
Филенков Ю. Визуальная информация в городе. 3—1971.
Филенков Ю. Зрительная коммуникация на аэровокзалах. 4—1971.
Хан-Магомедов С. Баку вчера и завтра. 7—1971.
Хачатурян В. Урбанистическая структура и человека. 2—1971.
Хитров А. Свет в городе. 2—1971.
Чернова А. Город остается с нами. 9—1971.
Швидковский О. Художественный облик наших городов. 11—1971.
Швидковский О. Художник и город. 12—1971.
Шахмарданова Л. Национальные элементы в архитектуре Дагестана. 6—1971.
Шнюкас Д. Мой Вильнюс. 3—1971.
Элеров Л. Город-памятник Ульяновск. 4—1971.
Эппле Л. Мечта художника. 1—1971.

Монументальная живопись

- Айни Л. Молодые монументалисты республики (Таджикистан). 9—1971.
Базазьянц С. Дебют монументалистов. 10—1971.
Базазьянц С. Для выставки или для города? 4—1971.
Базазьянц С. Для новой архитектуры. 9—1971.
Базазьянц С. Интеллектуальная глубина, пластическая выразительность (Г. Ващенко, роспись «Просветители»). 2—1971.
Базазьянц С. Московские художники — ленинскому юбилею. 4—1971.
Базазьянц С. Пространственные поиски белорусских монументалистов. 1—1971.

- Базазьянц С. Разговор на выставке монументального искусства. 6—1971.
Базазьянц С. У монументалистов Узбекистана. 6—1971.
Бибилова И. Новая техника живописи. 8—1971.
Бондарев К. Мозаика в городе Светлом. 12—1971.
Воейкова И. Тема росписи — юность (Б. Неклюдов). 10—1971.
Воронов Н. Монументальная живопись в городах Армении. 3—1971.
Воронов Н. Страницы монументального искусства. 12—1971.
Гарбаускас А. Витражи — в архитектуру. 9—1971.
Давыдова Н. Выставка работ московских монументалистов. 8—1971.
Давыдова Н. Эволюция образа в монументальной живописи. 4—1971.
Дейнека А. Искусство больших форм. 11—1971.
Дейнека А. Монументалисты, вперед! 6—1971.
Дмитриева Н. Живопись питто. 10—1971.
Егорьева Е. От анализа среды — к выбору средств (В. Васильев, Э. М. ренова). 12—1971.
Жадова Л. Монументальная роспись Дворца пионеров. 5—1971.
Земцов С. Монументальное искусство и архитектура. 8—1971.
Костина О. Новые росписи в Ташкенте. 10—1971.
Кравченко К. Искусство высоких идей. 5—1971.
Лебедева В. Монументалисты — металлургам. 7—1971.
Мямлин И. Заявка на будущее. 10—1971.
Нелин Л. Уральский почерк. 9—1971.
Некрасова М. Новое решение темы «космос». 10—1971.
Оленева Б. Поиски образа. 11—1971.
Павлов П. Сложность целого, ясность детали (З. Литвинова, С. Катков). 11—1971.
Панно «Старый и Новый Вильнюс». 11—1971.
Попова Л. Новые работы украинских художников. 11—1971.
Пуят Я. Художники латышского витража. Юб. 1971.
Разгонов С. Пространство фрески (О. Филатчев. Роспись в институте им. И. М. Губкина). 3—1971.
Статун В. Витражи. 1—1971.
Статун В. Молодость витража. 11—1971.
Сурский О. Становление монументальной школы. 7—1971.
Толстой В. Монументально-декоративная живопись. 3—1971.
Фаворский В. Как я впервые писал фреску. 6—1971.
Халаминский Ю. Фаворский о монументальном искусстве. 9—1971.
Шмигельская Е. Работы монументалистов России. 1—1971.

Монументальная скульптура

- Азизян И., Иванова И. Памятники вечной славы. 5—1971.
Базазьянц С. Памятник героическим защитникам Ленинграда. 2—1971.
Базазьянц С. Памятник Ленским событиям. 3—1971.
Белоусов О. Памятники войне и миру. 7—1971.
Бельская Т. Скульптура и природа. 5—1971.
Бетхер-Остренко И. Памяти героев. 7—1971.
Воронов Н. Армения: новые скульптуры украшают землю. 12—1971.
Воронов Н. Монумент в Мирном. 4—1971.

- Воронов Н. Против однообразия. 6—1961.
 Гизе М. Памятники славы под Ленинградом. 1—1966.
 Орлов Д. Новый памятник И. А. Крылову. 12—1959.
 Цовженко Г. Орнамент в архитектурном ансамбле. Юб. 1957.
 Конников А. Современной архитектуре — реалистическую скульптуру. 9—1963.
 Кириллов А. Функциональная скульптура. 4—1966.
 Товшов Л. Рядом со скульптором. 2—1959.
 Гравченко К. Скульптура и пейзаж. 5—1967.
 Гавров В., Земцов С. Монумент и город. 7—1960.
 Лебедев В. Суровая тональность образа. 12—1976.
 Малинина Т. «И мрамор лейтенантов — фанерный монумент». 5—1977.
 Масхарашвили Г. Монументы Тбилиси. 8—1966.
 Моисеева С. Памятник героям. 4—1960.
 Мотовилов Г. Заметки скульптора. 4—1958.
 Ордабаев А. Монумент «Черкасская оборона» в Казахстане. 10—1975.
 Орстренко И., Пукинский Б. Памятники города-героя. 11—1958.
 Римкус В. Мемориал «Аблинга». 5—1973.
 Римкус В. Монумент в Крижжалниси. 12—1973.
 Рублев Г. Новые возможности монументальной пропаганды. 9—1958.
 Б. Саласпилс. 6—1971.
 Тома Л. Декоративный рельеф (гостиница «Кодру», Кишинев). 7—1975.
 Саламинский Ю. Верность памяти. 4—1968.
 Тервонная С. Монументальный ансамбль в Пирчюписе. 6—1963.
 Тернецов В. Монумент и зритель. 11—1966.
 Пвидковский О. Событие — памятник — зритель. 5—1976.
 Пульгина Т. Летопись героических событий. 10—1975.
 Гглова Н., Тихомирова М. Майолика украшает здание. 7—1960.
- Общественный интерьер**
- Азаянц С. Агавы цветут зимой. 6—1960.
 Азаянц С. Дом технической книги. 6—1963.
 Азаянц С. Стиль как он есть. 6—1971.
 Азаянц С. Художники-режиссеры. 11—1962.
 Родский Б. Автовокзал в Киеве. 4—1962.
 Валентуконис Ю. Охотничья изба в Каунасе. 11—1966.
 Асилевская Н. Произведения искусства в среде для отдыха. 6—1974.
 Оронов Н. Национальное искусство в современной архитектуре. 2—1970.
 Оронов Н. Образ современного театра. 8—1972.
 Оронов Н. «Русский чай» и «Хинкальная». 8—1965.
 Енс Л. Магазины и кафе в рабочих поселках Эстонии. 5—1963.
 Лазычев В. Анатомия интерьера. 4—1975.
 Рублев Г. Интерьеры вокзалов. 3—1964.
 Рорынин Д. Заводские клубы Таллина. 6—1966.
 Ремидова Д. Озеленение общественных интерьеров. 2—1966.
 Горьева Е. В зеркале бара. 10—1971.
 Латомцева И. Интерьеры общения. 7—1972.
 Акс Е. Дом, который построил Образцов. 11—1971.
 Ельтина Г. В поисках романтики интерьера. 4—1969.
 Ельтина Г. Современный интерьер и природа. 2—1972.
 Земцов С. Новые интерьеры Москвы. 9—1966.
 Адырова Т. Наша чайхана. 8—1968.
 Аменов С. Новые требования к магазинам. 8—1963.
 Илессо С. Дом кино в Киеве. 10—1975.
 Ликс Р. Интерьеры «Старого миста» в Харькове. 10—1975.
 Молчанова Г. Для гостей города. 7—1960.
 Лебедева Л. Новые кафе на старых улицах. 1—1963.
 Обановский Б. Аэровокзал в Борисполе. 10—1965.
 Марков С. Интерьер «Варшавы». 2—1961.
 Аслов А. Люстры Геннадия Лакина (модульные структуры в освещении интерьера). 6—1977.
 Ельникова Н. Интерьер клуба должен быть современным. 12—1961.
 Инквявичюс Й. Что считать красивым, что считать удобным. 3—1969.
 Истик К. Интерьер кинотеатра. 6—1961.
 Истик К. Интерьер кинотеатра «Россия». 10—1961.
 Евлер Л. А вот и офисы. 2—1967.
 Ешумов Б., Астрова Т. Оборудование общественных зданий. 11—1959.
 Стенберг О. Интерьер-71. 6—1971.
 Екаровский М. Верность традициям. 5—1966.
 Илецкий А. Мебель для аэровокзалов. 3—1966.
 Юмина И. Дворец бракосочетания в Вильнюсе. 10—1975.
 Юмина И. Искренность и фальшь стилизации. 4—1973.
 Еребренников И., Стрепетов И. На атомном ледоколе «Ленин». 4—1960.
 Асалов В. Сегодня и завтра «Юности». 1—1962.
 Инадицкая М. Мнения о новом МХАТе. 3—1975.
 Олмянский Л. Москва, гостиница «Минск». 5—1965.
 Ижова И. Театр юного зрителя в Ленинграде. 5—1964.
 Каровская Н. Проектируем детский сад. 5—1962.
- Формирующее искусство и экспозиция**
- Александров А. Музей К. Маркса и Ф. Энгельса. 11—1962.
 Алексеева В. Витрины магазинов. 4—1959.
 Азаянц С. Документ и образ. 6—1965.
 Аляцкая Т. Адрес: художник-оформитель. 6—1961.
 Резовская Л. Музей В. И. Ленина в Ташкенте. 12—1969.
 Бибилова И. Принципы музейной экспозиции. 3—1961.
 Похин В. Наглядная информация в пехе. 11—1966.
 Родский Б. Вдоль московских витрин. 7—1966.
 Родский Б. Выставке нужен спенарий. 12—1959.
 Родский Б. О показе достижений народного хозяйства. 3—1959.
 Родский Б. Советские выставки в Лондоне и Париже. 7—1961.
 Реленский Б. Американская выставка в Москве. 12—1959.
 Релев Б., Агашев М. Светомузыка — эксперименты. 11—1971.
 Газычев В. Новая грамматика экспозиции (ЭКСПО-75). 5—1976.
 Газычев В. Поэтическая среда музея. 10—1975.
 Газычев В. Эксперимент. Экспорт. ЭКСПО. 4—1971.
- Герчук Ю., Одинцов Б. Череповецкий музей. 9—1963.
 Гозак А., Смирнов Л. Пространство храма муз. 9—1976.
 Данилюк А. Музей под открытым небом во Львове. 6—1975.
 Дзудова И. Грузинский скансен. 9—1968.
 Есаян С. Трудная жизнь музея. 2—1969.
 Жадова Л. «Краснодеревщики не слали мебель на дом» (Музей В. Маяковского). 12—1971.
 Званцев М., Черников В. Горьковский музей-заповедник. 10—1966.
 Консин К. Коллекция из Тарту. 5—1967.
 Логвинская Л., Сак Л. Из коллекции Киевского музея. 7—1959.
 Локуциевская Г. Дети, идите в свой музей. 11—1968.
 Муратов П. Музейные коллекции. 1—1977.
 Паперный В. Образ родного края. 9—1976.
 Померанцева Н. Новая экспозиция. 6—1969.
 Пуят Я. Музей народного искусства. 6—1971.
 Розова Л. Музей кустарных ремесел. 1—1971.
 Рюмина И. Школьный музей. 2—1977.
 Савельева Р. Музей культуры и быта Забайкалья. 1—1977.
 Фокша Г. Музей села. 9—1969.
 Фрумкин А. Музей в Каргополье. 8—1977.
 Хан-Магомедов С. Музей Красной Москвы. 9—1976.
 Шкаровская Н. Возрождение музея игрушки. 2—1971.
- Архитектура**
- Алтухов А. Село Коломенское. 7—1968.
 Бархин М. Как создавалось здание театра Вс. Мейерхольда. 5—1974.
 Воронов Н. Сохранить деревянное зодчество Москвы. 1—1971.
 Герчук Ю. Города, дома и то, что уже охраняется. 7—1968.
 Герчук Ю. Историческая структура русского города. 9—1970.
 Герчук Ю. Пиранизи — архитектор воздушных замков. 9—1972.
 Гиршберг В. Белокаменные страницы. 7—1968.
 Жадова Л. Троя и Эфес. 9—1976.
 Зайцев Б. О судьбе восстановленного памятника. 8—1974.
 Иващенко М., Казакевич И. По древнему Зарядью. 1—1971.
 Мачабели К. Сванетия — хранительница сокровищ. 8—1966.
 Николаев Е. Зрелище Москвы. 3—1967.
 Остроумова М. Два барокко. 12—1971.
 Павлова Т. Открытие неизвестного минойского дворца. 7—1964.
 Порецкая Э. В честь В. И. Ленина. 3—1970.
 Пуришев И. Биография города. 2—1969.
 Пуришев И. Ярославские реставраторы. 4—1972.
 Раскин А. «...В знак человеческого торжества». 5—1975.
 Ременко Г. Вечно жить памятникам культуры! 2—1967.
 Сохраним ансамбли Ленинграда. 4—1968.
 Тихомиров М. Возрождение Монплезира. 11—1958.
 Тидман Л. Исследование о древнем городе. 5—1967.
 Тюрин Н. Рисунки России. 3—1971.
 Хан-Магомедов С. Клубы Леонидова. 11—1967.
 Хан-Магомедов С. Клубы сегодня и вчера. 9—1966.
 Хан-Магомедов С. Проект «летающего города». 1—1973.
 Хан-Магомедов С. Традиции и уроки конструктивизма. 9—1964.
 Хромов В. Тотемские картуши. 4—1971.
 Шевелев С. Сохранить чугунное кружево Одессы. 7—1973.
 Эшби Ф. Судьба английской усадьбы. 9—1976.
 Шкаруба Л. Сбереечь деревянную архитектуру Томска! 6—1973.
 Ю. Х. Хива — музей. 8—1968.
- Скульптура**
- Аскаров Ш. Первые памятники В. И. Ленину в Средней Азии. 11—1973.
 Бибилова И. Резной узор старинных русских кораблей. 6—1959.
 Великий ленинский план. 4—1958.
 Воронова Б., Воронов Н. Выставка японской скульптуры. 1—1970.
 Гладков М., Скворцов А. Новое о рельефах Дмитровского собора. 11—1976.
 Толубенцев Н. Народу — подлинное искусство. (О монументальной пропаганде и мемориальных сооружениях). 9—1958.
 Каменский А. Палитра революции. 3—1968.
 Липский А. Енисейские изваяния. 11—1969.
 Маца И. По плану Ленина. 4—1960.
 Мешкерис В. Древняя пластика Бактрии, Тохаристана и Согда. 9—1977.
 Суренин Н. Хачкары. 4—1967.
 Стригалева А. У истоков советского монументального искусства. 4—1968.
 Тихомирова М. Возрождение Самсона. 7—1960.
 Шурыгин И. Синтез искусств в Казанском соборе. 1—1961.
 Эйсмонт Н. Памятники в архитектурных ансамблях Ленинграда. 6—1959.
 Эфенди Р. Резные камни. 7—1967.
- Массовые зрелища**
- Айзенберг М. Празднества в России XVIII века. 11—1977.
 Бибилова И. Агитпоезда. 3—1965.
 Бибилова И. Как праздновали десятилетие Октября. 11—1966.
 Бибилова И., Райхенштейн А. Москва. 1918. 11—1965.
 Домшлак М. Архитектура старинного праздника. 12—1965.
 Лукшин И. Хлеб и зрелища Барнаула. 12—1971.
 Мазаев А. Праздник и самодеятельность (Массовые революционные праздники 20-х годов). 11—1966.
 Мазаев А. Художественная среда революционной эпохи. 11—1977.
 Стифель Б. Романтика первых лет. 11—1959.
 Стригалева А. Лица Красной площади. 1—1971.
 Тихомирова М. Забытое искусство (Фейерверк). 5—1959.
 Шишло Б. Улицы революции. 3—1976.

Самодетельное творчество

- Айвазян М. Декоративные картинки рабочего-строителя. 9—1974.
Балдина О. Всероссийская сельская. 5—1974.
Балдина О., Аксенов Ю. Творчество привычное и непривычное. 7—1977.
Вольпина В. Пути к творчеству. 11—1974.
Дзудова И. Самодетельные художники Закавказья. 12—1973.
Досуд и творчество (Всесоюзная научно-практическая конференция в Москве). 3—1974.
Закин Р. «...Для любителей искусства». 4—1975.
Шкаровская Н. Всесоюзная выставка народного и самодетельного творчества. 10—1970.
Шкаровская Н. Заметки о самодетельном творчестве. 3—1974.
Шкаровская Н. Праздник народного творчества (Выставка «Самодетельные художники — Родине»). 7—1977.
Шкаровская Н. Самобытные художники на выставке «Слава труду». 11—1974.

ИСТОРИЯ. Общие вопросы

- Абрамова А. Наследие ВХУТЕМАСа. 4—1964.
Амиранашвили Ш. Восемь шедевров. 8—1966.
Андреева Л. От зарисовки с натуры до декоративной композиции. 2—1970.
Аронов В. Баухауз. Миф и быль. 4—1969.
Аронов В. «Браунстиль». 1—1968.
Бабичева Н. Рабфак искусств. 7—1965.
Белогорский А. Шедевры Уструшаны. 9—1977.
Богуславский Г. 1812 год в русском искусстве. 9—1962.
Бондарев К. Маяковский и декоративное искусство. 7—1958.
Бочаров Г. Древняя страница декоративного искусства. 3—1958.
Брабич В. Монеты — памятники искусства. 2—1960.
Бубнова В. Национальное восприятие искусства. 6—1969.
Буданов С. Вазы, сделанные А. Воронихиным и К. Росси. 3—1959.
Буданов С. А. Н. Воронихин — автор уральских и алтайских ваз. 9—1973.
Буданов С. Царица ваз. 11—1974.
Гамбашидзе Г. Из раскопок Тхаба-Ерды. 7—1970.
Герес Б. (ГДР). К 500-летию А. Дюрера. 12—1971.
Герчук Ю. Чувство космоса. 4—1977.
Гордеева О. История, культура и быт Исландии. (Выставка в Москве и Ленинграде). 6—1975.
Григорович Н., Ерлашова С. Сокровища Ирака. 11—1968.
Гумилев Л., Кузнецов Б. Опыт разбора тибетской пиктографии. 5—1972.
Данилин В., Невлер Л. Вещи из гробницы Тутанхамона. 9—1974.
И. Д. Клады Колхиды. 7—1968.
Джафар-заде И. Петроглифы Кобыстана. 7—1967.
Дорош Е. Средний сын Иоя. 7—1968.
Есаян С. От карнавала к посту. (Биография вывески). 3—1968.
Ефимов А. Коллекция французского лубка. 2—1961.
Жадова Л. Вхутемас — Вхутеин (страницы истории). 11—1970.
Жадова Л. Искусство древней Мексики. 1—1961.
Жадова Л. Поиски художественного синтеза на рубеже столетий. 8—1976.
Монахова Л. Ренессанс модерна. 4—1972.
Огинская Л. «Он был одним из больших художников-полиграфистов». 6—1973.
Пажитнов Л. Творческое наследие Баухауза (1919—1933 гг.). 7, 8—1962.
Пущко В. Византизм и Русь. 8—1976.
Ремпель Л. Пластика, декор и новый стиль. 8—1968.
Сапунов Б. Памятники петровского времени. 5—1972.
Сидорова Н. Искусство Кипра. 1—1967.
Симонов К. О выставке В. В. Маяковского «20 лет работы». 6—1973.
Соктоева И. Искусство Бурятии XVIII—XIX веков. 12—1971.
Степанян Н. Древние истоки. 4—1967.
Тартаковский С. Вожегодские находки. 12—1970.
Турчин В. Окно: форма, пространство, образ. 8—1972.
Турчин В. Образ и форма музыкального инструмента. 6—1975.
Турчин В. Рама — пространство — картина. 8—1971.

Публикации

- Бабичев В. О конструкции и композиции. 3—1967.
Брект Б. Восприятие искусства и искусство восприятия. 8—1964.
Ван де Вельде А. Одушевление материала как принцип красоты. 2—1965.
Гонзага Пьетро. «Музыка глаз» (выдержки из книги). 12—1970.
Гропиус В. К художественному синтезу культуры. 4—1965.
Фернан Леже об искусстве (Публикация Л. Жадовой). 3—1966.
Миллс Ч. Р. Человек посредине — дизайнер. 9—1969.
Майер Г. Опыт политехнического образования. 5—1965.
Нельсон Д. Из книги «Проблемы дизайна». 11—1966.
Фаворский В. Время в искусстве. 2—1965.
Фаворский В. О композиции. 7—1965.
Фаворский В. Образ в пространственном и словесном искусстве. 9—1971.
Фаворский В. Размышления об искусстве. 7, 8, 10—1963.
Фаворский В. Содержание формы. 1—1965.
Флоренский П. Органопроекция. 12—1969.
Фрейденберг О. Семантика первой вещи. 12—1976.

Музеи

- Анощенко И. Музейное дело в СССР: цифры и факты. 9—1976.
Вестужев-Лада И., Озерная М. Музей в системе культуры. 9—1976.
Богуславская И. В Русском музее. 2—1966.
Божков А. (НРБ). Крипта — музей. 7—1969.

- Глазычев В., Уварова И. Веселись! Атракцион-71. 12—1971.
Гольдин З. Зачем музею художник. 8—1962.
Гудинас П. Музей, художник, зритель. 3—1969.
Каменов С. Магазины — современное оборудование. 3—1962.
Кноблок Б. Праздники молодости. 4—1958.
Коваленко Е. Фестиваль. Юб. 1957.
Кликс Р. Реклама — это политика, реклама — это экономика, реклама — это искусство. 1—1965.
Косаковский В. Архитектура выставки. 4—1971.
Крейн А. Экспозиция нового музея А. С. Пушкина. 2—1962.
Кропивницкий Л. Музей Тропинина. 10—1971.
Кулешов Е. Праздничный наряд города. Юб., 1957.
Лукшин И. Психоанализ в рекламе. 7—1970.
Образ. Пространство. Типология. (Круглый стол «ДИ СССР»). 9—1976.
Разгон А. Музейная экспозиция — искусство? 9—1976.
Рождественский К. Ленинский ансамбль на ЭКСПО-70. 2—1971.
Рождественский К. Оформительское искусство и проблемы синтеза. 4—1962.
Розенблюм Е. Музей и художник. 11—1967.
Розенблюм Е. Образ революции в пространстве музея. 11—1976.
Титова Н. Город в праздник. Москва. 2—1976.
Толстой В. Выставки монументального искусства — какими им быть? 11—1969.
Филиппов М. Искусство переднего края. 8—1962.
Чекалов А. Экспозиция выставки тканей. 5—1961.
Чиждова И. Экспозиция в Комендантском доме. 8—1977.
Шуст В. В основе — сценарий. 2—1964.

Наглядная агитация и художник

- Глазычев В. Слово и образ в искусстве убеждать. 10—1974.
К. М. К. Наглядная агитация и художник. 5—1974.
Наглядная агитация и оформительское искусство. 8—1974.
Наглядная агитация на производстве. 11—1974.
Немиро О. Ленинград в будни и праздники. 11—1975.
Рождественский К. Задачи советского оформительского искусства. 8—1974.
Соустин А. Всесоюзный смотр наглядной агитации. 6—1975.

За рубежом

- Аронов В. ГДР: синтез архитектуры и искусства. 9—1975.
Асс Е. Центр Бобур — супермаркет культуры. 12—1977.
Базазьянц С. Болгарские ритмы. 7—1969.
Базазьянц С. Заметки о монументальном искусстве в ГДР. 11—1970.
Базазьянц С. Четыре взгляда на Венгрию. 12—1968.
Васькова О. Эстетика городского комплекса Японии. 11—1973.
Воронова Б. Новые музеи США. 1—1967.
Высокинський (ПНР). Показывает Польша. 12—1959.
Всемирная выставка в Брюсселе. 4—1958.
Гес К., Калиберка И., Скох И. (ЧССР). Торговая реклама в Чехословакии. 5—1966.
Гуляницкий Н. Традиция и образ в современной архитектуре Японии. 10—1972.
Едзаев О. Дома и краски. 4—1975.
Жадова Л. В городе монументального искусства. 4—1960.
Жадова Л. В доме Леже. 7—1958.
Жадова Л. Встреча с Сикейросом. 10—1960.
Жадова Л. Городская среда в Ля Гранд Борн. 10—1971.
Жадова Л. Куба строит. 7—1962.
Жадова Л. Музеи Юга Франции. 7—1968.
Жадова Л. Новое в общественном интерьере. 1—1968.
Жадова Л. Новые курорты Болгарии. 12—1961.
Жадова Л. Новый «FNAC» в Париже. 10—1975.
Жадова Л. Палитра французских городов. 4—1975.
Жадова Л. Праздник «Юманите». 1—1975.
Иванова В. (НРБ) Новые работы болгарских монументалистов. 9—1967.
Иконников А. Новая архитектура Кубы. 6—1964.
Иконников А. Озеленение в Лондоне. 4—1962.
Иконников А. Пространственный язык искусства Японии. 8, 9—1973.
Кликс Р., Дубанов В. «ЭКСПО-67». 1—1968.
Колпинский Ю. Выставка — праздник. 8—1960.
Колчанова Г. Жемчужина румынской архитектуры. 9—1963.
Комаров А. Новая техника стенописи. 9—1964.
Коробицына И. Интерьер Финляндии. 10—1964.
Кудрявцев А. Архитектура Социалистической Румынии. 8—1974.
Курбатов Ю. Ландшафт в градостроительстве Финляндии. 8—1970.
Логинов В. Города-спутники Англии и Франции. 8—1967.
Логинов В. О технике французских монументалистов. 12—1963.
Логинов В. Техника мексиканских монументалистов. 5—1961.
Логинов В. Французская стенопись. 1—1969.
Марков С. Опыт польских зодчих. 10—1969.
Николаева Н. Японские сады. 5—1967.
Николаевская З., Чаус Е. Интересные примеры (Зарубежный опыт озеленения городов). 8—1959.
Орлова И. Парижская витрина. 7—1960.
Преда К. (СРР). Архитектура отдыха. 9—1969.
Розен С. Антифашистские мемориалы ГДР. 11—1970.
Рождественский К. Выставочные интерьеры Брюсселя. 12—1958.
Рождественский К. О некоторых тенденциях на ЭКСПО-70. 4—1971.
Рождественский К. Триеннале. 8—1962.
Самохина Т. Образ болгарского курорта. 10—1974.
Сантар И. (ЧССР) Выставка должна быть прекрасной. 12—1959.
Сантар И. (ЧССР) Драматургия выставок. 8—1960.
Соловьев Н., Турчин В. Новые районы Парижа. 10—1975.
Тангыров И. (НРБ). Синтез архитектуры и монументального искусства. 7—1969.
Тиханова В. Памяти героев и жертв. 10—1969.
Тиханова В. Пленарная скульптура в Польше. 11—1968.

- Тихонов В. Коммунальное зазеркалье. 11—1973.
Хан-Магомедов С. Облик шведских городов. 1—1966.
Швидковский О. Архитектура и цвет. 7—1963.
Швидковский О. Декоративный облик городов Чехословакии. 4—1959.
Шенефельд Г. (ГДР). О выставочном оборудовании. 8—1961.
- ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ПРОМЫШЛЕННОСТЬ И ДЕКОРАТИВНОЕ ИСКУССТВО**
Общие вопросы.
- Андреева Л. Вещи вокруг и мы сами. 7—1975.
Бибикина И., Степанян Н. Народность и современность. 10—1961.
Воронов Н. Культура формы. 10—1961.
Воронов Н. Уникальное и промышленное. 2—1968.
Герчук Ю. Буря в стакане без дна. 2—1969.
Глазычев В. 1968 год — от основания «ДИ СССР» одиннадцатый. 1—1968.
Глазычев В. Красота и польза декоративного искусства. 8—1969.
Кантор К. Споры и художественная практика. 10—1970.
Капелян Г. О красоте и пользе — еще раз. 6—1968.
Коваль Р. Новое переживание пространства. 4—1977.
Кума Х. Единство начинается с проекта. 3—1964.
Макаров К. Наши критерии. 11—1967.
Макаров К. Новые формы, новые жанры. 1—1969.
Макаров К. Профессиональное, народное, самодеятельное. 9—1972.
Рождественский К. Актуальные проблемы декоративного искусства. 7—1973.
Рождественский К. Национальные школы в декоративном искусстве. 12—1972.
Смирнов Б. Кризис? Чего? 12—1969.
Сегодняшние тенденции, завтрашние задачи (Круглый стол «ДИ СССР». Выставка «Советская Россия-V»). 4—1976.
Современный гобелен и пространство (Круглый стол «ДИ СССР»). 7—1976.
Степанян Н. Вчера и завтра декоративного искусства. 3—1971.
Степанян Н. Уникальные образцы и художественная промышленность. 6—1965.
Степанян Н. Уникум — серия — тираж. 1—1969.
Толстой В. Советское декоративное искусство за 50 лет. 12—1968.
Чекалов А. Главное — художественное качество. 1—1961.
- Выставки**
- Алексеев Б. За современные массовые вещи (Выставка «Искусство в быт»). 9—1961.
Андреева Л. Вопрос «зачем?» ждет ответа (Всесоюзная выставка молодых художников). 1—1973.
Андреева Л. Всесоюзная молодежная. 6—1967.
Бахталовская И. Выставка «Пространство и форма-III». 4—1977.
Бахталовская И. Народные корни молдавского искусства. 8—1972.
Бескинская С. Руки художника (IV выставка «Советская Россия»). 6—1970.
Воронов Н. Две выставки к 30-летию Победы. 9—1975.
Воронов Н. На седьмой молодежной. 11—1961.
Воронов Н. Тенденции верные и ошибочные (Выставка «30 лет МОСХ»). 3—1963.
Генс Л. Стилевое единство (Искусство Прибалтики). 9—1960.
Есаян С. На молодежной выставке. 3—1967.
Зейдан В. От вазы до телефона (Вторая республиканская выставка в Риге). 2—1964.
Изотова М. Этот сложный и контрастный предметный мир (Ленинградская выставка «Наш современник»). 2—1976.
Каган М. Поиски современного образа (Выставка «Советская Россия»). 6—1960.
Кантор К. Будни искусства и праздник труда (Всесоюзная выставка «Слава труду»). 6—1976.
Кантор К. Решает интерьер (Выставка «Советская Россия»). 6—1960.
Коваль Р. Языком поэтических ассоциаций (Весенняя выставка в Ленинграде). 2—1974.
Крамаренко Л. Заметки о московской выставке. 4—1974.
Крамаренко Л. Московские художники — ленинскому юбилею (Гобелены, стекло, керамика). 4—1970.
Крамаренко Л. О вещах с конкретным адресом (Выставка «Москва — столица нашей Родины»). 2—1965.
Крамаренко Л. Праздник вокруг тебя. (Всесоюзная юбилейная выставка «Декоративное искусство СССР»). 1—1969.
Крамаренко Л. Три выставки — три школы (Выставки декоративного искусства Литвы, Латвии, Эстонии). 11—1965.
Крамаренко Л. Человек и город в декоративном искусстве (Заметки о выставке московских художников). 1—1976.
Крамаренко Л., Невлер Л., Уварова И. Что показала Всесоюзная выставка. 5—1973.
Крюкова И. Жизнь опережает (Республиканская выставка в Киеве). 4—1964.
Крюкова И., Темерин С. Три нерешенных вопроса (Выставка «Искусство в быт»). 9—1961.
Макаров К., Уварова И. Пространство и форма (Выставка в Таллине). 7—1969.
Матвеев Р. Выставка «Слава труду». 6—1974.
Обсуждаем выставку декоративно-прикладного искусства РСФСР в Ленинграде. 2—1964.
Остроумова М. Лирические образы (Ленинградская выставка декоративного искусства). 8—1974.
Савицкая В. Искусство советской Прибалтики в Москве. 1—1974.
Салахов Т. Молодые художники — народу, стране (Всесоюзная выставка молодых художников). 1—1973.
Салтыков А. Массовость и уникальность (О юбилейной Всесоюзной художественной выставке 1957 г.). 3—1958.
Современность и новаторство (К итогам выставки «Советская Россия»). 9—1960.
Степанян Н. Выставка в Манеже (Выставка массовых видов художест-

- Кустов К. Ярославская чернолощеная. 12—1967.
Лащук Ю. Традиции подлинные и мнимые. 9—1972.
Лащук Ю. Орнаменты украинских гончаров. 12—1963.
Матлянский Д., Вахрамеев В. У таджикских кулолгаров. 9—1964.
Музыка Я. Гудульские кахли. 12—1966.
Помещиков В. Над «праздным черепком». 7—1971.

Лаковая миниатюра

- Василенко В. Несколько слов о Палехе. 5—1971.
Василенко В. «Одно из маленьких чудес, созданных революцией». 12—1974.
Гуляев В. Палех: истоки стилизации. 3—1971.
Дмитриев Н. Отклик из Мстеры. 4—1960.
Ильин М. Выставка Палеха: ювелирные работы. 9—1975.
Ильин М. Мысли о Палехе. 3—1972.
Мельников Г. Палех. Юб. — 1957.
Некрасова М. Канон в народном творчестве. 5—1971.
Некрасова М. Предмет и миниатюра. 2—1959.
Некрасова М. От миниатюры к стенописи. 2—1960.
Некрасова М. Чем ценен Палех? 12—1964.
50 лет Федоскинской артели живописцев. 6—1960.
Скворцов А. Искусство Мстеры. 3—1975.
Чумаченко Н. Ленинская тема в лаковой миниатюре. 2—1970.
Яловенко Г. Федоскино, Мстера, Холуй. Юб. — 1957.

Костюм

- Поликарпова Р. Эстетика национального костюма. 1—1973.
Рихтер Е. Женский костюм народности сету. 3—1960.
Савельева И. Народный костюм и функция. 11—1967.

Резьба по кости и рогу

- Василенко В. Большое искусство маленького народа (Чукотская резьба по кости). Юб. — 1957.
Крапивина И. Работы тобольских костерезов. 2—1963.
Мальцева Н. Холмогорская резная кость. 10—1976.
Митлянская Т. Выставка тобольских костерезов. 9—1975.
Митлянская Т. Искусство русских костерезов. 2—1959.
Уханова И. Старинные резные гребни. 8—1959.
Хабарова М. Чукотские костерезы. 4—1977.

Ковроткачество

- Абдуллаева Н. Сюжетные ковры Азербайджана. 8—1959.
Багирова А. Ковры Азербайджана. 7—1967.
Гоberman Д. Народный молдавский ковер в современной квартире. 11—1962.
Володько Р. Сюжетные ковры со Случщины. 6—1975.
Елькович Л. О сюжетно-тематических туркменских коврах. 6—1958.
Каплан Н. Традиции советского ковроткачества. Юб. — 1957.
Салько Н. Курский ковер. 5—1959.
Саурова Г. Новое и старое в ковроделии. 5—1963.
Уметалиева Д. Создавать, а не копировать. (О киргизских ворсовых коврах). 6—1962.

Набойка и ткачество

- Акбальян Р. Художники-читгары. 2—1959.
Буданова Н. Ручная набойка Павловского Посада. 5—1973.
Кинцурашвили К. Синяя скатерть. 5—1977.
Комсюк Н. Художественное ткачество Случщины. Юб. — 1957.
Консин К. Эстонская набойка. 1—1962.
Корюкин В. Русский традиционный головной платок. 7—1962.
Маслова Г. Устюжские ткани. 6—1971.
Морозова А. Узорное ткачество Узбекистана. 2—1959.
Синицына Л. Одежда-куртки (Таджикистан). 9—1977.
Червяков А. Русская набойка XVII—XVIII веков. 7—1966.

Вышивка и кружево

- Королева Н. Русская народная вышивка. Юб. — 1957.
Работнова И. Выставка таруской вышивки. 9—1975.
Работнова И. Чудесные узоры (Русское кружево). Юб. — 1957.
Соколова А. Узбекские тибетейки. 11—1966.
Тарасов Л. Декоративная вышивка Узбекистана. 10—1958.
Тарасов Л. Народные вышивки Бухары. Юб. — 1957.
Файзова А. Горная тибетейка (Таджикистан). 9—1977.
Шевелев В. Золотое шитье Каргополья. 8—1977.
Юнусова Н. Вышивки и сюжеты (Таджикистан). 9—1977.

Игрушка

- Блинов Г. Деревянная игрушка с Мезени. 8—1971.
Борисова И. Орловская игрушка. 9—1970.
Вальницкая С. Яворовская народная игрушка. 8—1959.
Гогоберидзе Н. Грузинские народные игрушки. 3—1974.
Гуляев В. Жбанниковские игрушки. 5—1968.
Флоренский П. Бухарская игрушка-учпулак. 1—1962.
Фрумкин А. Игрушки-скульптуры. 1—1973.
Фрумкин А. Рязанские медведи. 3—1971.
Чекалов А. Плотницкая игрушка. 8—1961.
Шкаровская Н. Абашевские игрушки. 11—1966.

Сувенир

- Богуславская И. Народное искусство или ширпотреб? 6—1976.
Медведев В. Памятный подарок или предмет обихода? 6—1976.
Новикова Л. Знаковая функция сувенира. 1—1970.
Работнова И. Новые сувениры. 11—1960.
Сопильник П. Предмет быта или сувенир? 1—1959.

- Народный мастер и производство. 8—1975.
Овсянников Ю. Выставка шедевров. 10—1963.
Плотникова Л. Незаслуженно забытое (О народном искусстве Якутии). 12—1961.
Помещиков В. Народное творчество России. 5—1977.
Пюрвеев Д. Орнамент кочевых народов. 8—1971.
Работнова И., Митлянская Т. На третьей персональной выставке мастеров народного искусства. 3—1959.
Римкус В. День всех ремесел. 2—1974.
Свида В. Народные умельцы Закарпатья. Юб.—1957.
Симонян Р. Мастер Армении. Юб.—1957.
Д. Сычев. Прикладное искусство Калмыкии. 1—1964.
Фахретдинова Д. Народное искусство Каракалпаккии. 8—1963.
Фрумкин А. «Молодые народные мастера». 12—1973.
Фрумкин А. Народное искусство на выставке «Советская Россия-V». 4—1976.
Хохлова Е. В национальных традициях. (IV выставка «Советская Россия»). 7—1970.
Чумаченко Н. По сибирским мотивам. 3—1962.
Шеренговая З. Сметр изделий Художественного фонда СССР. 7—1975.
Шеренговая З. Художественный фонд и народные мастера. 2—1976.
Шкаровская Н. Грузинская республиканская. 5—1970.
Шкаровская Н. Живое искусство. 8—1964.
Шкаровская Н. Обаяние подлинника. 12—1967.
Юнусова Н. Ремесла памирцев. 9—1977.
Яницкая М. Выставка в Минске. 10—1976.
- Художественные промыслы**
- Бекирова З. Для ковровых промыслов. 9—1959.
Борисов Е. О планах и действительности. 5—1962.
Борисов Е. Экспорт и народное искусство. 6—1964.
Буданова Н., Шкаровская Н. Что показал конкурс. 2—1963.
Велигоцкая Н. Мастера и промыслы. 12—1966.
Волкова М. Злая экономика. 6—1963.
Волкова М. Исследовать и считать. 2—1965.
Волкова М. Что мешает развитию художественных промыслов. 12—1960.
Волкова Н., Марков С. Промыслы — особый вид промышленности. 2—1966.
Ильин М. Правильно ли мы руководим народными промыслами? 2—1958.
Консин К. Художественные изделия «УКУ». 2—1975.
Кошеленко А. Народные промыслы: залог успеха — развитие традиций. 10—1976.
Крапивина И. Жостовскому промыслу — 50 лет. 9—1975.
Лаптев А. Надо искать решение. 10—1960.
Макарова-Соколова А. Нужна разумная организация. 11—1964.
Попова О. Изучать экономику художественных промыслов. 5—1960.
Попова О. Не штамповать! 8—1960.
Разговор в Госплане СССР. 8—1975.
Рафаенко В. Нужны серьезные изменения. 12—1964.
Рахимов М. Промыслам нужна единая организация. 9—1973.
Рейзнер Ю. Планирование работ художественных промыслов. 1—1964.
Салтыков А. О руководстве художественными промыслами. 1—1959.
Соколов М. Развивать художественные промыслы Дальнего Востока. 4—1960.
Чумаченко Н. От кустика к художнику. 8—1975.
- Народное зодчество**
- Басиров А. Сохранить заповедники Кенозера. 12—1976.
Бахталовская А. Каса маре. 2—1967.
Бочаров Г. Изба и хоромы. 7, 12—1964.
Гоберман Д. Молдавский ордер. 2—1967.
Званцев М. Изба в Михайловском. 7—1973.
Мамадназаров М. Народная архитектура (Таджикистан). 9—1977.
Мельниченко В. Памятник народного зодчества. 5—1974.
Ремпель Л. Узбекский ганч. 2—1959.
Скворцов А. Народное зодчество Гороховца. 10—1975.
Таштемиров Р. Сохранить народное зодчество Узбекистана. 7—1976.
Чекалов Из биографии народного жилища. 8—1964.
Чекалов А. Пространство и пластика народного жилища. 7—1963.
Чекалов А. Русская народная мебель. 5—1966.
Черепанов В. Деревянная архитектура (Сибирь). 1—1977.
- Народная живопись и лубок**
- Вакуленко К., Григораш Н. Художники села Петриковка. 6—1958.
Василенко В. Украинская народная роспись. 6—1958.
Велигоцкая Н. «Украинская народная живопись» (Выставка). 3—1975.
Галауне П. Народная живопись и графика. 3—1969.
Жолтовский П. Народная картинка. 12—1966.
Лобановский Б. Поэтический реализм. 8—1961.
Сакович А. Народная гравюра и фольклор. 7—1975.
- Керамика**
- Арбат Ю. Гуцульские гончары. 4—1958.
Бабаянц Г., Воронов Н. Изразцы русского Севера. 12—1960.
Бочаров Г. Русское гончарство. 11—1963.
Бочаров Г. У хивинских мастеров. 7—1963.
Гоберман Д. Гуцульские расписные изразцы. 2—1965.
Гоберман Д. Изразцы из Коломы. 3—1963.
Данченко А. Керамика Дыбинцов. 12—1966.
Елатомцева И. Керамика Белоруссии. 9—1963.
Ершов Н. Керамика Таджикистана. 1—1968.
Есаян С. Русские изразцы. 4—1967.
- венных изделий предприятий РСФСР). 10—1973.
Стриженова Т. Республиканская выставка в Риге. 1—1970.
Тарановская Н. Декоративно-прикладное искусство Ленинграда. 6—1977.
Тихомирова М. На ленинградской выставке. 4—1963.
Уварова И. Русь-67. 12—1967.
Чекалов А. Материал, тема, масштаб (На выставке декоративного искусства Прибалтики). 11—1965.
Чиждова И. Мастера ленинградской школы. 12—1965.
- Художник и производство**
- Битехтин Б. Ассортимент или случайное скопление товаров? 8, 9—1964.
Битехтин Б. Богатство и однообразие. 3—1964.
Битехтин Б. Вопрос к Госплану. 9—1962.
Битехтин Б. На выставке и на производстве. 1—1963.
Битехтин Б. Торговля и искусство. 9—1963.
Борисов Е. Определить права художника — производственника. 9—1965.
Вааранди М. Письмо из Эстонии. 6—1962.
Василевская Н. Творчество и производство. 2—1973.
Вахер И. Художники на производстве. 2—1975.
Воронов Н. В оценку качества внести художественный показатель. 10—1976.
Воронов Н. Фарфор, стекло — сегодня и в 1975. 8—1971.
Воронов Н. Художник и инженер: проблемы сотрудничества. 10—1973.
Державин Б., Марков С. Изменить систему планирования и учета. 8—1964.
Егорьева Е. Гарантия качества — рабочая совесть. 10—1976.
Жовтис Н. Текстильная промышленность: заказ торговли — на уровень моды. 10—1976.
Исаков С. Решающее слово — за художником. 4—1961.
Кантор К. Автоматизация и перспективы художественного творчества в промышленности. 10—1959.
Кнавиня Е. Качество ткани начинается с художника. 10—1976.
Концевая Е. Об авторитете художественного совета. 2—1960.
Крамаренко Л. Что мешает выпуску красивой посуды? 7—1958.
Михайлова С. Новые образцы — в массовое производство. 7—1961.
Ригин В. Фарфоровая промышленность: дефицит ликвидирован, на повестке дня — художественное качество. 10—1976.
Романова Н. Заботы художников текстиля. 2—1972.
Славина Н. Художник — природа — творчество. 2—1976.
Смирнов Б. Выставочные образцы и массовое производство. 1—1959.
Смирнов Б. Художественный облик вещи и способ ее изготовления. 1—1958.
Соловьев Э. О художественной культуре современного промышленного производства. 7—1958.
Степанян Н. Эксперимент в художественной промышленности. 2—1973.
Темерин С. Художник и промышленность. 7—1961.
Уважать заводского художника! 11—1969.
Фигуровский И. Сохранить славу русского хрусталя. 10—1976.
Филатов В. Творческий поиск, профессиональная культура, дизайнерский подход. 2—1976.
Фрих-Хар И. Заметки художника. 7—1959.
Художник и производство. 9—1970.
Художники о своем творчестве. 2—1973.
- Интерьер и мебель**
- Арндт Ю. Заметки архитектора-художника. 5—1958.
Баяр О. Декоративное убранство квартиры. Юб., 1957.
Баяр О. Красивое в простом. 7—1961.
Выголов В. Цвет в интерьере. 8—1961.
Генс Л. Заметки о выставке мебели в Таллине. 11—1961.
Генс Л. Национальные традиции в эстонском интерьере. 1—1959.
Глазычев В. «Как у всех» или «не как у всех». 5—1966.
Громов И., Уваров П. Человек украшает свой дом. 6—1973.
Дискуссия о мебели. 6—1977.
Жоголь Л. Народные ткани в доме. 4—1960.
Каменский Л. Мебель в композиции интерьера. 3—1962.
Каменский Л. Новое в искусстве мебели. 7—1975.
Каменский Л., Сипко А., Свешников О. Для новых квартир. 7—1958.
Кантор В. Национальное искусство в современном интерьере. 4—1960.
Квасов А. Полимеры в школьной мебели. 4—1966.
Кропивницкий Л. Художественное осмысление жилого интерьера. 1—1975.
Левинсон А. Живые квартиры. 7—1975.
Луппов Н. Заказ промышленности — ответ проектировщиков. 7—1975.
Луппов Н. Интерьер — комплекс искусств. 9—1961.
Луппов Н. Красота, целесообразность, экономичность. 9—1962.
Луппов Н. Новое направление утвердилось. 1—1962.
Луппов Н. О двух типах мебели. 6—1977.
Лучкова И., Сикачев А. «Мебель-65» с позиций целесообразности. 1—1966.
Лучкова И., Сикачев А. Наука помогает проектированию. 10—1965.
Лучкова И., Сикачев А. Смелее экспериментировать. 7—1975.
Любимова Г. Вещи в доме. 8—1965.
Любимова Г. Рациональное оборудование квартир. 6—1964.
Мебель организует жилую среду. 4—1974.
Мельникова Н. О масштабности в интерьере. 8—1963.
Мельникова Н. Цветовая гармония интерьера. 11—1964.
Митлянский Д. Малая скульптура в нашем доме. 9—1966.
Невлер Л. Тут все гораздо сложнее. 3—1963.
Нешумов Б., Астрова Т., Шихеев В. Мебель держит экзамен. 10—1963.
Пилецкий А. Совершенствование моделей, отработка конструкций. 1—1964.
Рябушин А. Жилище нового типа. 2—1963.
Рябушин А. Среда — мера всех вещей. 10—1973.

- Степанова В. Подвижная планировка квартир. 11—1962.
Харламов И. Для работы и отдыха. 7—1972.
Холмянский Л. Истоки формообразования и причины стилизации. 6—1977.
Чарнолуцкий В. Комфорт — это необходимость. 11—1966.
Чекалов А. О композиции интерьера. 2—1962.
Щедрин Е. Тенденции мимолетные и устойчивые. 6—1977.
- Декоративная пластика**
- Бельская Т. Скульптура малых форм. 9—1972.
Бельская Т. Советская памятная медаль. 10—1971.
Воронов Н. От «чистой» формы — к изобразительности. 4—1973.
Горлов Д. Анимализм в декоративном искусстве. 6, 7, 9—1962.
Кожин П. Современность и традиции. 10—1963.
Кожин П. Не опешлите. станковизм, не выхолащивайте декоративность. 1—1965.
Макаров К. Своеобразие скульптуры малых форм. 7—1962.
Макаров К. Содержательность и условность. 10—1963.
Макаров К. О декоративности декоративной скульптуры. 5—1963.
Макаров К. Выразительность условных форм. 1—1965.
- Керамика**
- Андреева Л. «Керамика-75». Тенденции и принципы. 3—1976.
Апухтин О. Традиции, поиски и находки. 3—1964.
Базазьянц С. Блеск и нищета декоративной керамики. 1—1972.
Базазьянц С. Елипство в многообразии (керамика Эстонии). 12—1960.
Василенко В. Керамика советской Армении. 12—1961.
Видинов А. Богашевская керамика. 1—1977.
Ган Т. Керамика. Усложнение пластики. (На выставке «Молодость страны»). 2—1977.
Дмитренко В. Украинская декоративная посуда. 12—1966.
Ерлашова С. Чеканка и керамика Грузии. 5—1966.
Изотова М. Концепции ленинградских керамистов. 12—1977.
Изотова М. Художественный предмет вчера и сегодня. 7—1975.
Ильин М. В чем русская традиция. 1—1972.
Кильчевская Э. Работы грузинских керамистов. 11—1961.
Крамаренко Л. Декоративность как самоцель. 1—1972.
Крамаренко Л. Декоративность современной керамики. 10—1962.
Крамаренко Л. Керамика выпала на утипы. 4—1967.
Крамаренко Л. Керамика и фарфор Таджикистана. 8—1968.
Крюкова И. Национальные школы советской керамики. 1—1972.
Кума Х. Два пути. 1—1972.
Кума Х. О национальных школах. 3—1976.
Макаров К. Пластический язык керамики. 12—1965.
Мусиенко П. Яркая страница национального творчества. Юб., 1957.
Николаева Н. Выразительность декоративной формы. 1—1972.
Савицкая В. Керамика национальная и современная. 9—1961.
Салтыков А. Пути развития советской керамики. 7—1959.
Степанян Н. Материал подчиняется. 1—1972.
Степанян Н. Распирение фронта действия. 3—1976.
Уварова И. Гончарный круг и круг почета. 1—1963.
Хохлова Е. На выставке украинских керамистов. 3—1963.
Цешкайте Л. Традиция формируется сегодня. 1—1972.
Цузмер Р. Лепная керамика. 7—1971.
- Фарфор, фаянс**
- А. Л. «Суздаль» Петра Леонова. 1—1969.
Алексеев В. За современные массовые вещи. 9—1961.
Андреева Л. Цветущий кобальт (Сервиз В. Городецкого). 1—1969.
Андреева Л. О массовой посуде. 6—1966.
Андреева Л. Фарфор Дулева. 1—1964.
Андреева Л. Хайтинский фарфор. 1—1977.
Бибикина И. Вместо тарелочки с голубой каемочкой. 5—1960.
Бубнова Е. Заводу 150 лет. (Фаянсовый завод им. Калинина). 8—1959.
Ильин М. О декоративности фарфора. 2—1961.
Капирина О. Ода русскому фарфору (И. Олевская «Да внемлют же поэтам веки!»). 4—1976.
Крайванов Ю. Что показала производственная проверка. 12—1969.
Крамаренко Л. Две школы фарфора. 11—1970.
Крамаренко Л. Конаково. 9—1967.
Крамаренко Л. Фарфоровый конкурс «ДИ». 11—1971.
Криммер Э. Мысли вслух. 8—1960.
Лансере А. Просто и красиво. (Завод им. Ломоносова). Юб., 1957.
Орлова Л. Фарфор ломоносовцев. 8—1960.
Полуйкевич Т. Рижский фарфор. 8—1974.
Попов В. Советское Дулево. Юб., 1957.
Попова О., Мальцева Н. Фарфор Гжели. 10—1972.
Степанян Н. Конаковский фаянс. 1—1965.
Чинова И. Сервиз — симфония. 4—1976.
Щедрин Г. О ленинградском фарфоре. 11—1966.
- Стекло**
- Адлерова А. Характер русского стекла. 3—1972.
Антонова Г. Стекло. Больше поиска и фантазии. 1—1977.
Бескинская С. Сульфидное стекло. 8—1961.
Бескинская С. Художник на производстве. 7—1971.
Никита В. Зело мастер хитер («Скоморохи» С. Бескинской). 1—1969.
Воронов Н. Директор. 1—1973.
Воронов Н. Древнее и новейшее (В. Шевченко). 1—1969.
Воронов Н. Мухинские традиции в стекле. 11—1963.
Воронов Н. Украинское художественное стекло. 2—1961.
Герчук Ю. Стекло белорусских заводов. 8—1962.
Дубова М., Немчинова Л. Праздничный хрусталь. 12—1970.
Казакова Л. Дятковскому хрустальному 175. 9—1965.
Казакова Л. О массовой посуде. 5—1964.
- Луцкая Е. «Там упоительный Россини...» 2—1977.
Луцкая Е. Шекспир по-английски. 9—1971.
Петрова И. Художник театра и тема революции. 11—1974.
Силин А. В жанре политкарнавала. 1—1975.
Силин А. Театр движущейся скульптуры. 9—1973.
Стшелецкий З. (ПНР). Современное декорационное искусство Польши. 12—1973.
Эшби Ф. На английской сцене. 12—1975.
- НАРОДНОЕ ИСКУССТВО И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОМЫСЛЫ.**
Общие вопросы
- Алиханов Р. О творческом отношении к традициям. 3—1964.
Анкета «ДИ СССР» о народных промыслах. 2, 3, 4, 7—1972.
Балдина О. Лубочность народных изделий. 10—1971.
Бахталовская И. Художник и народное искусство. 6—1968.
Богуславская И. Историческая обусловленность содержания. 6—1974.
Богуславская И., Каменская М., Тарановская Н., Фалеева В. Еще раз о понимании традиций. 10—1960.
Бутник-Сиверский Б. За здоровье или за упокой? 8—1960.
Василенко В. Многоцветие народных талантов. 12—1972.
Велигоцкая Н. «Не переставая быть традицией». 10—1977.
Вольпина В. Традиция и импровизация в народном творчестве. 8—1977.
Воронов Н. Народное искусство в век промышленности. 3—1960.
Данченко А. Консервация или развитие? 9—1972.
Дискуссия «Быть ли орнаменту?». 4, 5, 6, 7 — 1964.
Дискуссия «О судьбах народного искусства». 11—1959, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11, 12, — 1960, 1, 7 — 1961.
Дискуссия «О судьбе национального стиля в Средней Азии». 3—1963, 1, 2, 3, 12—1964.
Дискуссия «Художник и народное искусство». 6, 9, 11, 12—1968.
Званцев М. Народное искусство будет жить. 4, 6, 10, 12 — 1969, 2, 5, 6, 8 — 1970.
Зубова Т. Неученое искусство в разных проявлениях. 11—1960.
Зубова Т. О границах понимания народного искусства. 3—1973.
Зубова Т. Традиционное и наивное. 8—1973.
Ильин М. Чувство национального живет в художнике. 10—1976.
Капелян Г. Желемое и действительное. 4—1969.
Кильчевская Э. Традиции — не мертвая схема. 6—1970.
Климова Н. Что означали древние образы для крестьян в XIX веке. 11—1959.
Крюкова И. Народное искусство живет! 10—1974.
Лазыкин А. Социальная тема в творчестве народных художников. 10—1960.
Летин Л. Что такое народный мастер сегодня. 4—1970.
Лобановский Б. Развитие или консервация традиций. 3—1973.
Международная анкета «Народное искусство в век автоматизации». 5—1968.
Вишневская В. Многозначность символов народного творчества. 7—12 — 1965.
Некрасова М. Ценность традиционного искусства. 9—1974.
Проблемы современного Палеха. (Круглый стол «ДИ СССР» в Палехе). 4—1969.
Работнова И. Многозначность содержания. 12—1974.
Разина Т. Народное творчество в жизни и культуре. 11—1973.
Рождественский К. Новый этап в развитии народного искусства. 8—1975.
Рождественский К. Теория и практика народного искусства. 8—1975.
Сакович И. Народное — не только крестьянское. 7—1976.
Супрун Л. Традиционное и самодеятельное. 11—1960.
Чекалов А. Народные истоки промышленного искусства. 4—1976.
3—1965.
- Народное искусство**
- Амиранашвили Ш. Древние традиции (Народное искусство Грузии). 4—1958.
Арджунаш В. Общество народного искусства. 3—1969.
Балзовский Г. Богатства Бурятии. 3—1959.
Бебутова-Габуния В. Народные мастера. 4—1958.
Береснева Л. Искусство Казахстана — от древности до наших дней. 1—1974.
Береснева Л. Традиции киргизского искусства. 1—1974.
Букатова Л. Новые формы древнего искусства. 3—1976.
Бутник-Сиверский Б. О народном искусстве Советской Украины. 11—1973.
Василенко В. Искусство русского Севера. 4—1959.
Василенко В. Яркое, празднично, от души (Выставка «Советская Украина»). 7—1970.
Гуляев В. Собирайте, изучайте, показывать. 2—1961.
Ерлашова С. Народное и декоративное искусство Средней Азии и Кавказа. 8—1975.
Ерлашова С. Сокровища туркменской земли. 2—1968.
Есова С. Творчество казахского народа. 2—1972.
Ефимов И. Чувство прекрасного у народа (Заметки о народном искусстве удмуртов). 3—1959.
Жолтовский П. Памятники еврейского искусства. 8—1959.
Зенкин В. Искусство народов Амура. 9—1966.
Кильчевская Э. Дагестан — страна художников. 4—1960.
Кильчевская Э. Сокровищница народных талантов. (Искусство Дагестана). 12—1969.
Жданко И. Народное искусство каракалпак. Юб., 1957.
Крюкова Н., Яковлева Е. На выставке якутского искусства. 12—1970.
Левитская Н. Народное искусство Кабардино-Балкарии. 2—1958.
Максимов Ю. Слет юных этнографов. 4—1966.
Мезурнова Т. Промыслы и ремесла (Таджикистан). 2—1977.
Мезурнова Т. Юбилейная выставка в Душанбе. 9—1977.
Мириманова О. Объединить народных мастеров России. 10—1974.
Народные мастера о себе и о своем деле. 9—1973.
8—1975.

Жадова Л. Встреча с итальянскими дизайнерами.
Жадова Л. Скульптурный дизайн Италии.
Ион С. (ИДР). Формообразование в технике.
Кантор К. «Возрожденный Баухауз».
Кантор К. Заметки о польском дизайне.
Кливар М. (ЧССР). О красоте и художественности в технике.
Л. И. «Французский дизайн».
Легентов В. Венгерская опытная техника.
Мейснер К. (ПНР). Воспитание интуиции.
Пацерын В. Новая венская школа.
Пардо П. (Италия). «Фиат-124».
Рабан И. (ЧССР). Искусство помогает в труде.
Рабан И. (ЧССР). Художественное конструирование в Чехословакии.

Рапопорт А. «Летрассет».
Розенолюм Е. Дизайн США в Сокольниках.
Солтан Е. (ПНР). Проектирование сегодня и завтра.
СССР—Польша: проблемы художественного проектирования (симпозиум).

Теляковская В. (ПНР). Дизайн и «искусство ансамбля».
Тучны П. (ЧССР). О формах сочетания техники и эстетики.
Чернецов В. «Стиль «Оливетти».
Что такое ИКСИД?

ИСКУССТВО КНИГИ, ПЛАКАТ, ПРОМГРАФИКА

Бойко Ш. (ПНР). Графика на все случаи.
Будрис С. Литовская промграфика.
Васьневский Е. (ПНР). Почему польский плакат неплох?
Гастан-Пикон Ж. (Франция). Французский плакат.
Герчук Ю. Воздух парижских улиц (Выставка французского плаката).

Герчук Ю. Декоративная графика.
Глазычев В. Заметки о III Международной биеннале плаката.
Гяджюс А. Литовская промграфика.
Есаян С. Английский плакат.
Есаян С. Выставка московской промграфики.
Зиновьева Н., Рабичев Л. О товарном знаке.
Иваненко А. «Издание И. Кнебель».
Киров М. (НРБ). Болгарский плакат.
Книга 70-х годов, образ и качество (Круглый стол «ДИ СССР»)
Лемих К. Пятая московская.
Невлер Л. Спор об «Эльзевирах».
Павлинская А. Ленинградская промышленная графика.
Павлинская А. Плакаты-символы.
Ракитин В. Искусство книги.
Рюмина И. Литовская промграфика.
Урбонас И. Товар лицом.
Хейфиц М. Плакатная метафора зрелищ.
Черневич Е. Современная упаковка.
Шмаринов Д. Двенадцатая выставка московских художников книги.

СЦЕНОГРАФИЯ.

Общие вопросы

Бахталовская И. «На что похоже облако, Полоний?»
Березкин В. Вторая Прибалтийская Триеннале сценографии.
Березкин В. Драматургия экспозиции (выставка сценографии).
Березкин В. Интерьер на сцене.
Березкин В. Природа, сцена, среда.
Березкин В. Сценограф и вещь.
Васильев А. Советская сценография сегодня.
Егорьева Е. Художник М. Ромадин осваивает планету Солярис.
Жадова Л. Театр Маяковского.
Загянская Г. Поленовский театр.
Коваленко Г. Вещь на театре.
Луцкая Е. 200 лет и один день.
Луцкая Е. Сад, сочиненный художниками.
Ракитина Е. От квадрата к торшеру.
Ракитин В. Фантастический реализм существует (к 50-летию театра им. Вахтангова).
Розовский М. Игра с вещью.
Березкин В. Сценограф и вещь.
Ракитина Е. Метаморфозы декорации.
Ракитина Е. От конструкции — к театральному зданию (к столетию Вс. Мейерхольда).
Рудницкий К. Два спектакля Головина.
Рудницкий К. Театр Сергея Судейкина.
Рюмина И. За «кулисами» театрализованного интерьера.
Силин А. Массовые представления.
Силин А. Режиссура массовых представлений (праздники).
Уварова И. Вещь на сцене.
Уварова И. Истоки народного театра.
Уварова И. «Итоги сезона».
Уварова И. «Театр будущего».
Уласевич Л. Образ и театр.
Чернова А. Зрелище — зрители.

За рубежом

Березкин В. Квадриеннале сценографии.
Березкин В. Квадриеннале сценографии-75.
Березкин В. Уроки экспозиции.
Данилин В. «Театр солнца».
Лифарь С., Мило Д. Фернан Леже и театр.
Луцкая Е. Польская сценография. Жизнь — традиция — сцена.

9—1972.
1—1969.
2—1963.
7—1964.
5—1964.
12—1961.
5—1972.
11—1962.
5—1965.
9—1970.
6—1967.
8—1958.
6—1963.
5—1972.
8—1967.
5—1964.

Казакова Л. Стекло на конвейере.
Константинова Л. Пластика и графика стекла (Л. Савельева.
«Сокольники»)).
Крамаренко Л. Музыка стекла (Стекло Дятьковского завода).
Крамаренко Л. Художественный язык стекла.
Макаров К. Две традиции.
Островский Г. Стекло (Сделано во Львове).
Петрякова Ф. Фирма «Радуга».
Степанян Н. Белорусское стекло.
Титова Н. Художники экспериментируют.
Фрих-Хар И. После художественного совета.
Хрустальный конкурс «ДИ».
Яглова Н. Художественное стекло.

Ковры и гобелен

Гольцов Д. Ковры Кишиневской фабрики.
Заславская С. Гобелен. Тема и структура.
Ильинская С. Русский ручной ковер.
Каплан Н. Машинное ковродение.
Коваль Р. Пять лет «Синего гобелена».
Коваль Р. Современная ленинградская шпалера.
Пугачева Э. Застывшая музыка гобелена.
Савицкая В. Гобелен и его образы.
Савицкая В. Гобелен и пространство.
Савицкая В. Гобелен — пластика активная.
Савицкая В. Динамичная пластика гобелена.
Савицкая В. Кочующие стены.
Страутманис И. Гобелен и интерьер.
Стриженова Т. Гобелен и образ.
Стриженова Т. Экспрессия гобелена.
Сута Т. Латышская школа современного гобелена.
Т. С. I Международный симпозиум по гобелену.
Шкаровская Н. Ленварийские ковры.

Текстиль

Алексеева В. Говорит текстиль.
Алексеева В. Творческий коллектив.
Алпатова И. Без челнока и веретена.
Алпатова И. О композиции текстильного рисунка.
Алпатова И. Ткани «Трехгорки».
Альмова Г. Щербаковские ткани.
Воронцова В. Музыка, поэзия, рисунок.
Глухенькая Н. Петриковский орнамент в тканях.
Жоголь Л. Новым гостиницам — новые ткани.
Жоголь Л. Ткани Дарницы.
Каплан Н. Рисунки и ткани.
Коваль Р. Ленинградский текстиль.
Маркина З. Лен — современная ткань.
Ляхамова С. Узбекские ткани сегодня.
Мельникова Н. Композиция рисунков декоративных тканей.
Мельникова Н. Конструкция, фактура, цвет.
Мельникова Н. Ткань для мебели.
Милиевская З. Ткани ручного производства нужны.
Муратова Е. Ткани для платьев.
Обеленюте Д. Рождаются новые ткани.
Рюмина И. Текстиль в оформлении клубов.
Шумяцкая Е. Как создаются рисунки для тканей.

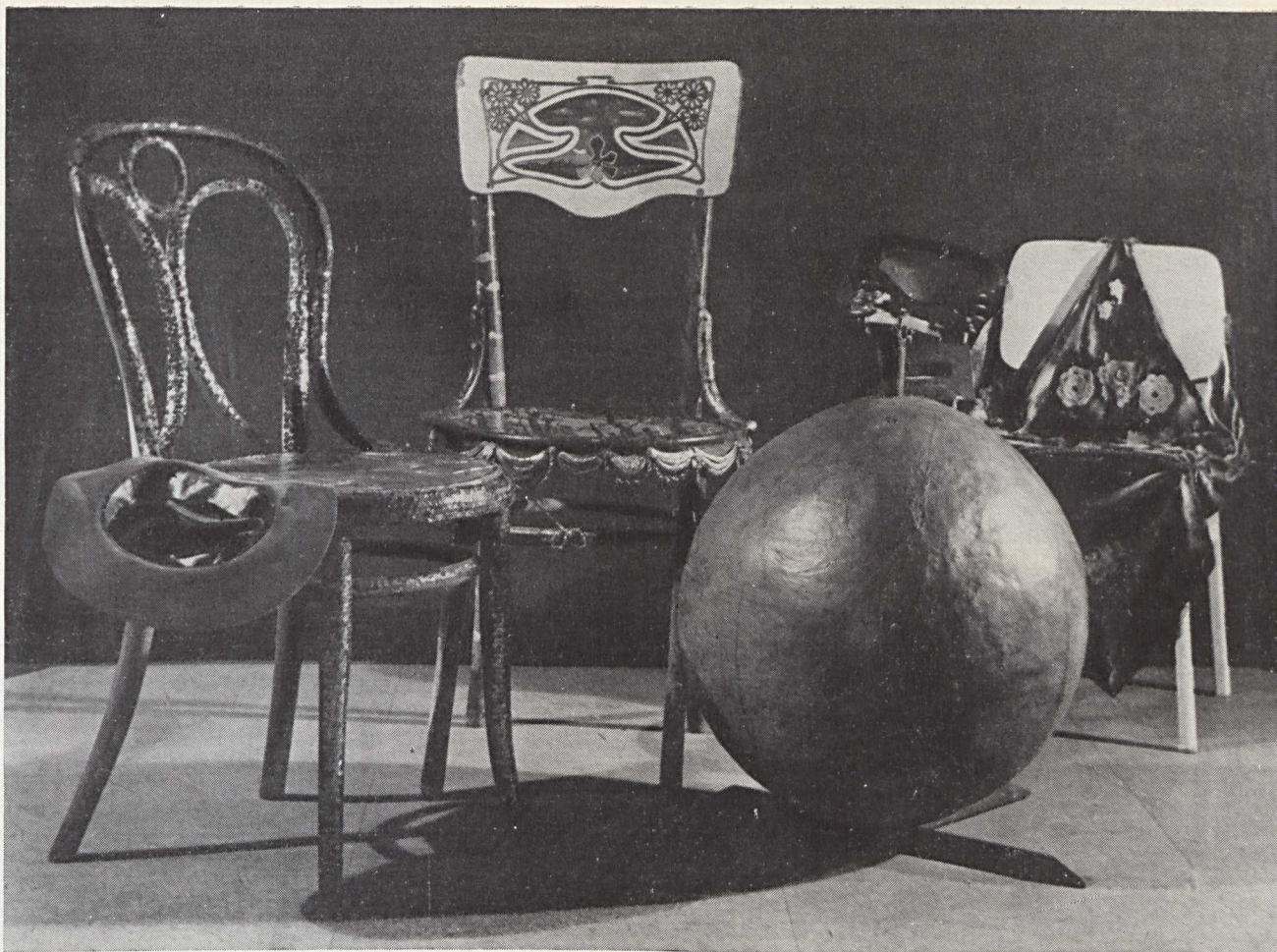
Костюм и мода

Аралова В. Для ансамбля одежды.
Беляева-Экземплярская С. Психология и эстетика модного костюма.
Браверман А. Мода глазами экономиста.
Горина Г. Традиции в модном костюме.
Ефремова Л. Метод моделирования должен измениться.
Ефремова Л. Модельер работает для промышленности.
Заборов М. Художники моды.
Захаржевская Р. Модельеры ищут.
Каллинг М. Мода молодых.
Крамаренко Л. Об искусстве одежды.
Левашова А. Москвичи на улице.
Левашова А. Против прозы в прозодежде.
Макарова Н. В человеке все должно быть прекрасно.
Макарова Н. Народные традиции в современной одежде.
Макарова Н. Не я для моды, а мода для меня.
Маркова С. Национальные мотивы в одежде.
Мерцалова М. Время и прическа.
Мерцалова М. Как возникает мода.
Мерцалова М. Костюм и ткань.
Монахова Л. Логика формы в современном костюме.
Попов В. Одежда для тружеников села.
Соловьева Е. Наша мода.

Металл и ювелирное искусство

Бескинская С. Ювелирные изделия. Для каждого — разные.
Бракере Р. Экспонируется янтарь.
Даукантас Ф. Мысли о прекрасном камне.
Ерлашова С. Чеканка и керамика Грузии.
Зайцева В. Златоустовская гравюра на стали.
Ильин М. Ювелирные изделия и мода.
Клебанова-Попович Е. Спасти славу русского ювелирного искусства.
Клебанова-Попович Е. Художественная ценность украшений.
Кума Х. Ювелиры Эстонии.
Латунова Л. Синьковская кольчужка.
Линнакс Л. Алюминий в руках художника.
Линнакс Л. Эксперименты с эмалью.
Павлинская А. Серебро, латунь, сталь.

Перфильев В. Молодые ювелиры и керамисты.	5—1977.	Антонов Р., Переверзев Л. Дизайн для человека и общества (IX конгресс ИКСИД в Москве).	3—1976.
Платонова Ю. Ювелиры России.	5—1976.	Аронов В. Украинский дизайн.	12—1966.
Струме Б. Пластика металла.	6—1971.	Артоболовский Н. Красота в технике.	5—1960.
Тедер И. Эстонский металл.	5—1970.	Арямов В. Автомобиль как произведение искусства.	10—1960.
Широкова З. Серебряные украшения.	9—1977.	Арямов В. Автомооиль сегодня и завтра.	2—1960.
Яркина С. Армянское серебро.	4—1967.	Арямов В. От «Победы» до «Чайки».	10—1959.
		Арямов В. Творческая удача конструктора (Новый микроавтомобиль).	2—1963.
Пластмасса		Баранов П. Художественное конструирование и художник.	8—1962.
Бибикова И. Пластмасса в быту.	7—1961.	Бисти Д. Общность принципов.	1—1973.
Бибикова И. Работу с пластмассами — на индустриальную основу.	6—1964.	Блохин В. Предприятия завтрашнего дня.	4—1962.
Бибикова И., Степанян Н. Художественные возможности пластмассы.	4—1962.	Блохин В. Эстетическая выразительность технических сооружений.	11—1962.
Егорьева Е. Пластмассу надо знать.	3—1964.	Бобнева Р. О цвете в промышленном интерьере.	6—1964.
Грамаренко Л. Опыт работы над пластмассой.	3—1959.	Бобнева М., Райхман Э. Человек, цвет, пространство.	3—1959.
Кудинова С. Пластмассовая посуда для Артека.	4—1966.	Борис Г. Первый опыт.	10—1959.
Маленкова В. Полимерные материалы в доме.	10—1964.	Бродский Вал. Форма автомобиля.	7—1958.
Ракитин В., Купцов И. Продолжаем разговор о пластмассе.	12—1962.	Виноградов И., Тихонов В. Стучат машинки...	12—1968.
Соболевский Н. Изделия из пластмассы.	5—1962.	Воронов Н. Будни дизайнеров.	7—1967.
Супрун Л. Художник и пластмассы.	1—1974.	Воронов Н. Дизайнеры Тбилиси и промышленность Грузии.	4—1965.
		Генин Г. Когда художник оформит завод?	3—1961.
Игрушка		Герасименко И. Прогнозирование формы.	7—1972.
Ильина Т. Художественный образ в игрушке.	10—1958.	Глазычев В. Рижские дизайнеры.	6—1971.
Михалков С., Бродский Б. Игрушка — серьезное дело.	10—1958.	Гольдштейн А. Безразличие к цвету.	6—1966.
Николаева Е. Во что играют дети.	9—1963.	Гофман А. Специализированные автомобили.	9—1965.
Сахарова В. Жизнь игрушки.	5—1962.	Давыдовский А. Об архитектонике машин.	12—1958.
Шабанов А. Коллективная детская игрушка.	12—1961.	Давыдовский А. Оценка качества и качество оценки.	4—1963.
Шпикалова Т. Спор об игрушке.	3—1967.	Данченко Р. Семейство крылатых.	6—1962.
		Данченко Р., Штернберг А. Архитектура корабля.	9—1962.
За рубежом		Долматовский Ю. Правила и нарушения.	5—1960.
Аветисян М. Показывает Финляндия.	4—1961.	Долматовский Ю., Розенблюм Е. Художественное конструирование как профессия.	7—1964.
Адла. (ЧССР). У чешских художниц.	3—1960.	Драбкин А. Красота и целесообразность.	6—1963.
Андреева Л. Условия и задачи. Первые итоги.	11—1974.	Егоров В., Чернецов В. Не подводя итогов.	11—1965.
Аронов В. Бытовая керамика за рубежом.	4—1965.	Ермакова Т., Оноров В. У художников-конструкторов.	4—1967.
Аронов В. Новая мебель Италии.	6—1971.	Зозуля М., Генин Г. Часы.	1—1960.
Аронов В. Пластика пластмассы.	3—1966.	Кантор К. Начатки дизайнерского образования.	4—1965.
Бескинская С. «Современное чешское стекло» в Москве.	12—1973.	Кантор К. Новая форма связи художника с промышленностью.	11—1963.
Васильев А. Юбилейная выставка прикладного искусства Венгрии.	2—1976.	Коник М. Курс композиции на Сенеже.	11—1973.
Воронова Б. Искусство цветов, наделенных жизнью. (Икебана).	6—1970.	Лазарев Е. Мощь и красота.	3—1963.
Врублевская Д. (ПНР). Новые работы варшавских текстильщиков.	5—1966.	Лебедев Ю. Форма химических сооружений.	1—1965.
Выставка керамики в Остенде.	2—1960.	Лиманов Ю. Конструктор-художник.	7—1958.
Глухарева О. Совершенное мастерство.	2—1959.	Смирнов Б. Оптические приборы.	7—1961.
Данилин В. Керамика Кубы.	11—1973.	Мюллер Г. Новые музыкальные инструменты.	11—1962.
Домановски И. (ВНР). У нас в Венгрии.	9—1967.	Новикова Л. Художественное проектирование в системе дизайна.	8—1972.
Ефремова Л. Мода двух столиц.	4—1963.		7—1962.
Ефремова Л. Париж и мода.	9, 10—1960.	Островский Г. Львовские автобусы.	7—1963.
Ефремова Л. Тайна парижской моды.	6—1967.	Островский Г. Львовский опыт (проектирование телевизоров).	7—1963.
Жадова Л. «Дом моды» в Праге.	5—1959.	Павлов Д. Художник, изделия, план.	9—1962.
Иконников А. Мебель Финляндии.	3—1961.	Паустовский К. Красота машины. (Корабли).	1—1969.
Ильин М. Триеннале украшений.	6—1969.	Пилецкий А. Находки и неудачи (Проектирование телевизоров).	7—1963.
Каневская Н. Поэма о глубине.	8—1969.	Пилецкий А. Приборы и мебель.	3—1964.
Капицкий И. Плененный свет. (Чешское стекло).	12—1959.	Рессин Г. Как проектируется промышленный интерьер.	2—1965.
Кемпфер Ф. (ГДР). Прикладное искусство ГДР.	1—1967.	Рессин Г. О художественном освоении орудий труда.	11—1961.
Козлова Ю. Искусство ювелиров Чехословакии.	3—1973.	Рессин Г. Рабочее место пилота.	5—1963.
Коломиец А. Икебана.	7—1966.	Рождественский К. Художники в промышленном искусстве.	10—1965.
Команеску П. (СРР). Юбилейная Триеннале.	9—1969.	Розенблюм Е. Курс основ композиции.	5, 9, 10—1966.
Кристенсен А.—Л. (Норвегия). Норвежское стекло.	4—1967.	Розенблюм Е. Открытая форма.	8—1969.
Крыстов К. (НРБ). Художественный фонд Болгарии.	7—1969.	Розенблюм Е. 4 дизайна.	1—1966.
Крючкова В. Карнавал мод.	2—1968.	Савельева Н. Цвет в цехе.	9—1963.
Кума Х. Выставка керамики в Валлорисе.	1—1960.	Смеляков Н. Машинам — художественное совершенство.	9—1962.
Кума Х. Керамический конкурс в Фаэнце.	5—1970.	Соловьев Ю. Контуры наших планов.	9—1962.
Кума Х. Об итальянской керамике.	12—1960.	Соломонов С. Художественное конструирование как процесс.	5—1965.
Кума Х. Простота и целесообразность.	4—1961.	Сомов Ю. Из блокнота художника-конструктора.	12—1965.
Кучина В. (СФРЮ). Хорватская керамика.	9—1968.	Сомов Ю. Формы пылесосов.	1—1961.
Левашова А. Режиссура улицы. (Польская мода).	10—1969.	Титова Н. Сенеж — школа художественного проектирования.	5—1971.
Монахова Л. Текстиль в дизайне.	2—1972.	Тихонов В. За что бьют автоматы.	3—1967.
Нерлих В. (ГДР). Школа прикладного искусства.	9—1959.	Тихонов В. «Феррум калидум».	9—1967.
Николаева Н. Японский интерьер.	11—1964.	Триггер Д. Союз техники и красоты.	9—1961.
Прокофьев В. Французские шпалеры.	12—1974.	Турнаев А., Глазычев В. Эволюция телефона.	8—1965.
Прохазка В. (ЧССР). Летопись в бронзе.	10—1966.	Фролов О. Художник работает над станком.	10—1959.
Савицкая В. Апофеоз кризиса.	7—1976.	Хадька О. Остранение в художественном проектировании.	4—1969.
Савицкая В. Мастерская гобеленов в Варшаве.	2—1973.	Художественное конструирование и качество продукции.	9—1964.
Сантар И. (ЧССР). Яблонец-65.	4—1966.	Художнику — достойное место в промышленности.	7—1958.
Смирнов Б. Обучение художников промышленности в Чехословакии.	9—1959.	Центральная учебно-экспериментальная студия Союза художников СССР.	1—1968.
Смирнов Б. Хорошо! (О выставке чехословацкого стекла).	12—1959.	Шагалин Я. Рука об руку с судостроителями.	6—1962.
Соучкова Б. (ЧССР). Наш опыт.	8—1958.	Шагалин Я. Труд и красота.	10—1961.
Стадницкий З. (ПНР). Новый путь польской керамики.	12—1959.		
Стоянович Д. (СФРЮ). Прикладное искусство Югославии.	2—1969.	За рубежом	
Сычев В. Выставка-ярмарка во Флоренции.	10—1962.	Аронов В. 20 лет Ульмской школы.	1—1973.
Сычев И. Дерево в руках итальянских мастеров.	11—1963.	Аронов В. Две модели французского дизайна.	5—1972.
Теляковская В. (ПНР). Поиски пути.	2—1960.	Аронов В. Меркурий и дизайн (Выставка «Инторгмаш-71»).	10—1971.
Фандерлик М. (ЧССР). Чехословацкое стекло.	10—1959.	Арямов В. Архитектура автомобиля в странах социализма.	12—1962.
Филатов В. Триеннале стекла и фарфора «Яблонец-73».	3—1974.	Блэк М. (Великобритания). Обучение художественному конструированию.	2—1966.
Французские гобелены. (В. Логинов. Встречи с художниками. М. Рагон.	2—1969.	Бойко Ш. (ПНР). Как готовят дизайнеров.	10—1964.
Возрождение ремесла.)	4—1972.	Бойко Ш. (ПНР). На третьем конгрессе ИКСИД.	11—1963.
Хумль И. (ПНР). Гобелены разных стран.	4—1972.	Вентурини Д. (СФРЮ). Международная выставка дизайна.	11—1968.
Хумль И. (ПНР). Международные выставки керамики в Польше.	7—1974.	Воронов Н. IV конгресс ИКСИД.	4—1966.
		Гизела П. (ВНР). Художник и машина.	11—1960.
ДИЗАЙН		Глазычев В. Оливетти — меценат дизайнеров.	6—1965.
Общие вопросы.		Жадова Л. Встреча с дизайнерами Франции.	1—1974.
Б. Авянович. Радиоприемники ждут своего художника.	3—1960.	Жадова Л. В Веймаре.	1—1965.
Антонов О. Самолет и эстетика.	9—1962.		
Антонов Р. Видим ли мы наши крылья?	8—1976.		



Экспозиция
московского
раздела выставки.

Вторая прибалтийская Триеннале сценографии

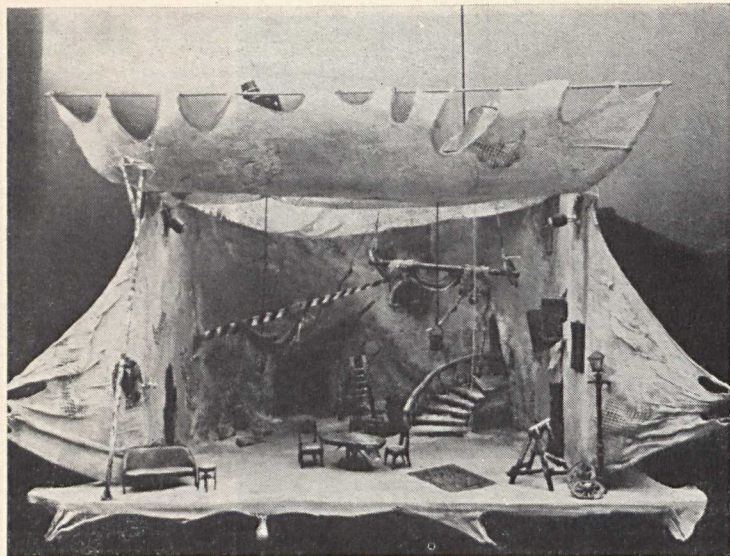
Виктор Березкин

Вильнюс — февраль — март 1977 г.

Премии:
С. Бархин, Д. Боровский (Москва),
Д. Лидер, М. Китаев (Ленинград),
Д. Матайтене, В. Калинаускас (Литва),
И. Блумберг, Ю. Димитерс (Латвия),
М.-Л. Кюла, А. Унт (Эстония)
Специальная премия
Министерства культуры Литовской ССР —
Л. Труйкис (Литва),
премия театрального общества
Литовской ССР — Г. Гуння (Грузия).

Эту выставку по праву можно назвать малой Всесоюзной — на ней были представлены ведущие национальные школы сценографии: латвийская и грузинская, эстонская и литовская, а также Москва и Ленинград, где работают крупнейшие художники современного советского театра. В Вильнюсе искусство советской сценографии выглядело значительно более многообразным, чем на Пражской Квадриеннале. Здесь ярко раскрылись специфические черты каждой национальной школы. И в экспозиции лицо той или иной школы определили точно и энергично расставленные акценты на творчестве ведущих художников республики. В плане экспозиционным Триеннале показала, что при важности всех прочих факторов решающее значение все же имеет личная творческая инициатива самих художников, делающих выставку. Подобно тому, как при создании сценического образа определяющими моментами являются творческая фантазия и изобретательность художника, который может сделать прекрасный спектакль на плохо оборудованной сцене из подручных средств (отсюда, разумеется, не следует, что плохо оборудованная сцена и отсутствие средств — благо), так и для формирования образа театральной экспозиции необходимы, в первую очередь, все же творческая фантазия и изобретательность. А еще — четкое понимание того, какой тип выставочного показа точно отвечает характеру самого искусства данной республики или города. Отметим некоторые разделы экспозиции, их опыт может быть учтен в дальнейшем. Московский раздел сочетал традиционную экспозицию (эскизы и макеты) с элементами театральной игры, они возникали органично как способ раскрытия самой сути театрального искусства. Каждый участник должен был, помимо эскизов и макетов, выставить еще стул, взятый из спектакля, из дома, из мастерской или сочиненный специально (идея С. Бархина, на первый взгляд, вроде бы очень простая). И не случайно на нее с увлечением откликнулись многие художники — и ака-

демик А. Васильев, и молодые — все, кого объединяла любовь к игре и к сочинительству необыкновенного. В результате получился уникальный театр стульев, основанный на чистейшей импровизации, потому что никто заранее не знал, что покажут другие сценографы и что из всего этого получится. Характер каждого необычного экспоната выражал особенность театрального мышления своего создателя. Стул, расписанный по мотивам спектакля «Лес» и украшенный в духе старинного театра (А. Васильев); стул черный, строгий, проживший целую жизнь и теперь трагически оставшийся без хозяина, обклеенный белыми бумажками объявлений об обмене (Д. Боровский); велосипедное седло, водруженное на глобусе (Э. Стенберг); стул, украшенный разноцветными театральными блестками, со старой пляпой на сиденье (она открывалась и в нее забавы ради можно было бросить денежку) (С. Бархин)... На них садились вокруг столика, на котором лежал альбом с фотографиями (детскими, семейными, шуточными и официальными) и автографами участников экспозиции. А назывался альбом «Мы», что отвечало главному принципу экспозиции — ее демократизму и взаимному уважению: за каждым художником здесь признавались равные права на показ своего искусства, никому не отдавали предпочтения. Вся московская экспозиция передавала характер искусства художников столицы: стилистическое многообразие и многоликость, отсутствие каких-либо общих черт, дающих возможность говорить о наличии единой школы. Не случайно открывал экспозицию эскиз Владимира Владимировича Дмитриева — московские сценографы имеют все основания считать этого выдающегося художника советского театра своим, наиболее близким предшественником, ведь суть его творческого метода составляла как раз поразительная стилистическая множественность... Иным был ленинградский раздел — сдержанным, сосредоточенным, строгим. Пространство было решено в форме отсеков, в каждом доминировало искусство веду-

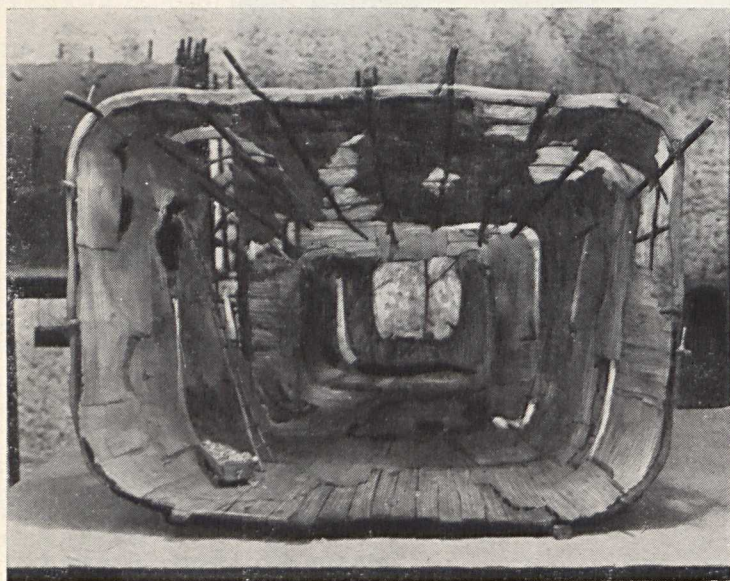


щих художников города: в первом — С. Юнович, во втором — М. Китаева, в третьем — Э. Кочергина, в четвертом — М. Азизян. Причем, именно доминировало, потому что здесь же находились эскизы и макеты других художников, в силу тех или иных обстоятельств в настоящее время не занимающих определяющее место в искусстве ленинградской сценографии, но обладающих своими достоинствами. Заметное место заняли и работы молодых: макеты А. Орлова и И. Чередниковой. Таким образом, принцип творческого взаимопонимания соблюдался и здесь, хотя несколько на иной, нежели у москвичей, основе. Чрезвычайно удачно вписался в ленинградскую «команду» и Д. Лидер: в поэтически-эмоциональную тональность, характерную для ведущих художников города, он внес остро драматическую ноту. Для его работ было выбрано наиболее выгодное место — длинная капитальная стена, проходящая вдоль всего пространства ленинградского зала, вдоль нее вырази-

вших выставки атмосферу спектакля воссоздать с помощью цветных проекций на экран, сопровождаемых музыкой и текстом.

В целом же латышский раздел был примечателен стремлением его создателей найти особое, сугубо индивидуальное и единственное решение экспозиционного пространства и формы экспонирования, при которых динамика развития пластического образа спектакля могла бы раскрыться наиболее органично и полно. Экспозиционные эксперименты латышских сценографов исходят из внутреннего существа самого их сценического искусства. Последовательно, целеустремленно ищут латышские сценографы решения этой проблемы, никому не навязывая своих принципов, но искренне веруя в их плодотворность.

Московская, ленинградская и латышская экспозиции, благодаря прежде всего их несхожести, создавали широкий диапазон вариантов возможных форм театральной



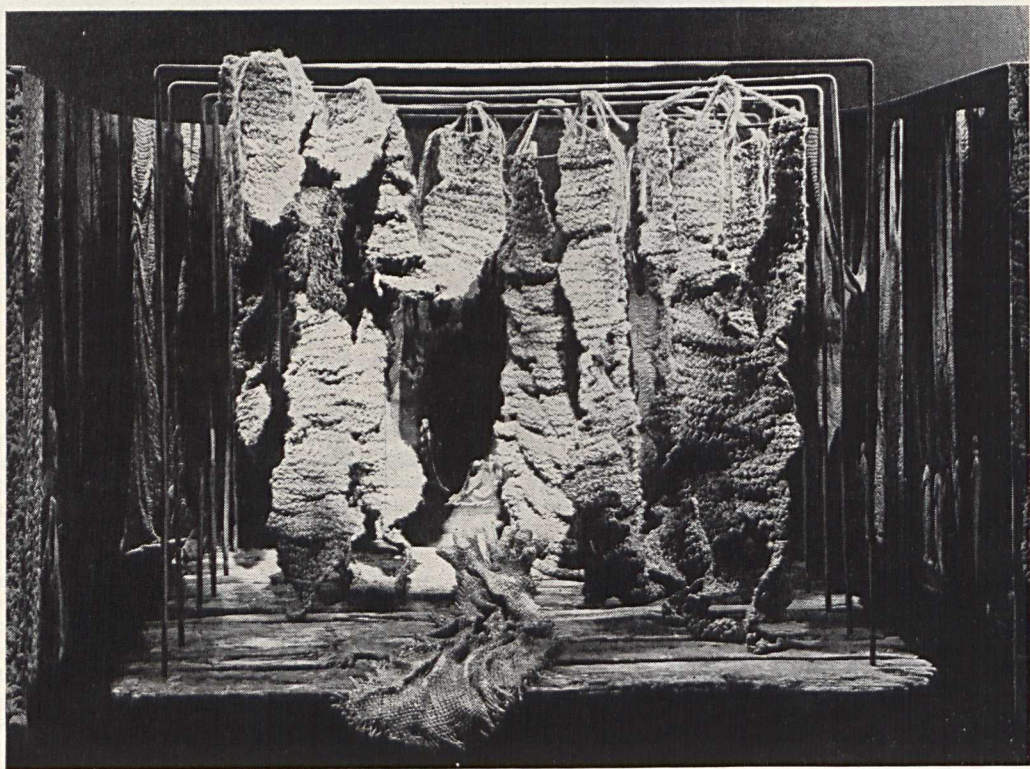
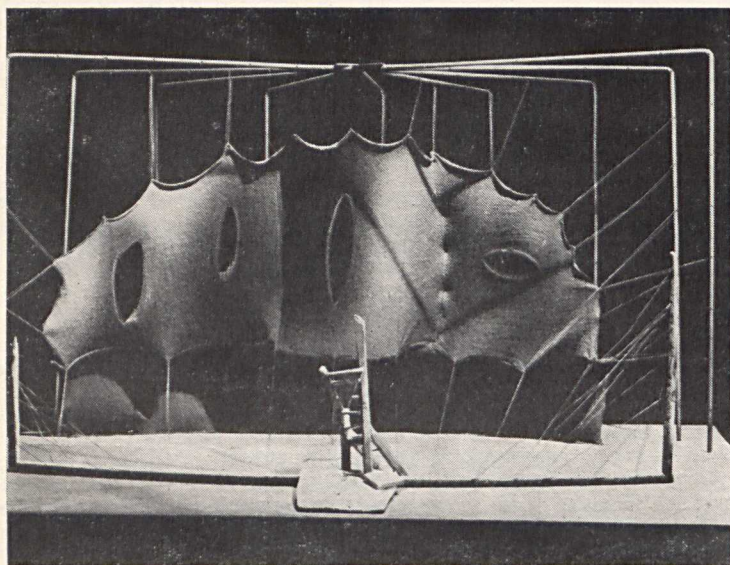
М. Перцов
«Мертвые души».
Литва

Г. Земгал
«Пиромани».
Латвия

Э. Кочергин
«Гамлет».
Ленинград

В. Мазурас
Игрушечный город.
Литва

Д. Магайтене
«Властелин»
Литва



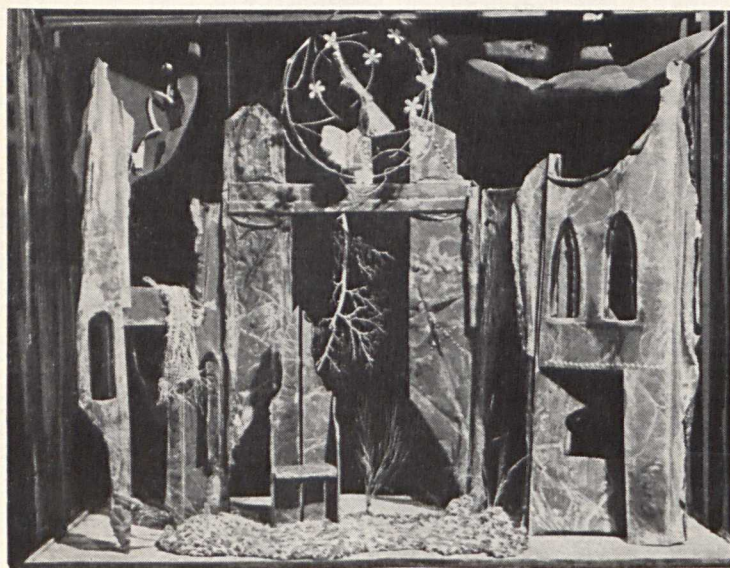
тельно простирался шлейф из железной сетки — от железной юбки ведьмы из «Макбета». Тут же развернулась пластическая экспозиция этого спектакля: от манекена и макета до рисунков и мизансценических раскадровок.

Московский и ленинградский разделы как бы обрамляли выставку, а в ее центре находилась латышская экспозиция. Здесь были продемонстрированы высокие современные достижения в сфере экспозиционного искусства, продемонстрированы с привлекательной свободой и естественностью. Экспозицию составили работы пяти наиболее интересных художников современного латвийского театра (И. Блумберг, А. Фрейберг, Г. Земгал, Ю. Димитерс и М. Тенисон). Два последних имени — новые, ранее неизвестные, включение их работ в экспозицию на равных с мастерами свидетельствует о доброжелательности и внимании к молодым художникам со стороны их старших товарищей.

Пять художников представили пять произведений: каждый по одному. Это дало возможность показать избранную работу максимально полно: и процесс поисков сценического образа, и творческую лабораторию, и реальные результаты — макеты, эскизы, натуральные фрагменты декораций, и наконец, слайды сцен из спектакля. Тенисон вообще отказался показывать эскизы и макеты, он попытался в усло-

выставки. И, по-видимому, было бы неверным искать истину где-то посередине. Она заключается, думается, именно в многообразии различных принципов экспонирования, что отвечает многонациональному и многостилевому характеру искусства советской сценографии.

Если сравнивать Вильнюсскую Триеннале с аналогичной выставкой, состоявшейся в 1974 году в Риге, можно заметить, что сегодня, с одной стороны, все определеннее проявляются общие принципы действенной сценографии, а с другой (в гораздо большей степени, нежели ранее), дает о себе знать тенденция к утверждению национального своеобразия каждой отдельной школы. В минувшее десятилетие данная тенденция отступила на второй план, потому что художников всех республик сближали общие поиски новых принципов оформления спектакля. Различия художественной формы, индивидуальные и национальные, конечно, и тогда были несомненны. Однако первостепенное значение имели все же поиски сценической условности, увлечение театральной динамикой, едиными установками, симультанными вещественными композициями, фактурами, пустым пространством и т. д. Сегодня все это стало элементами азбуки современного искусства сценографии, которым одинаково уверенно владеют латыши и грузины, эстонцы и литовцы.



Поэтому сегодня на первый план вышло различие в понимании самого существа театра, что связано уже с исконными, непреходящими для каждого народа культурными традициями и собственным мироощущением. Отсюда, естественно, проистекает и специфичность средств выразительности, присущих каждой школе. Однако эта специфичность, будучи достаточно подвижной и изменчивой, все же не имеет определяющего значения. Более того, она может порою даже ввести в заблуждение.

Пример — работы грузинских мастеров, которые были приглашены на Триеннале в качестве гостей. Они представили исключительно одни эскизы. Высокое мастерство, которым были отмечены многие листы, привело к тому, что о грузинской школе сценографии стали говорить как о школе живописной декорации.

Между тем живописная одаренность (она у грузинских художников, что называется,

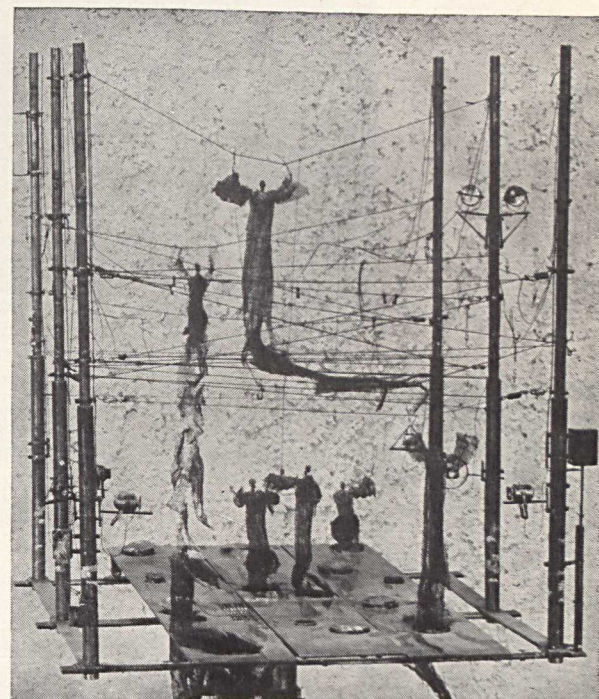
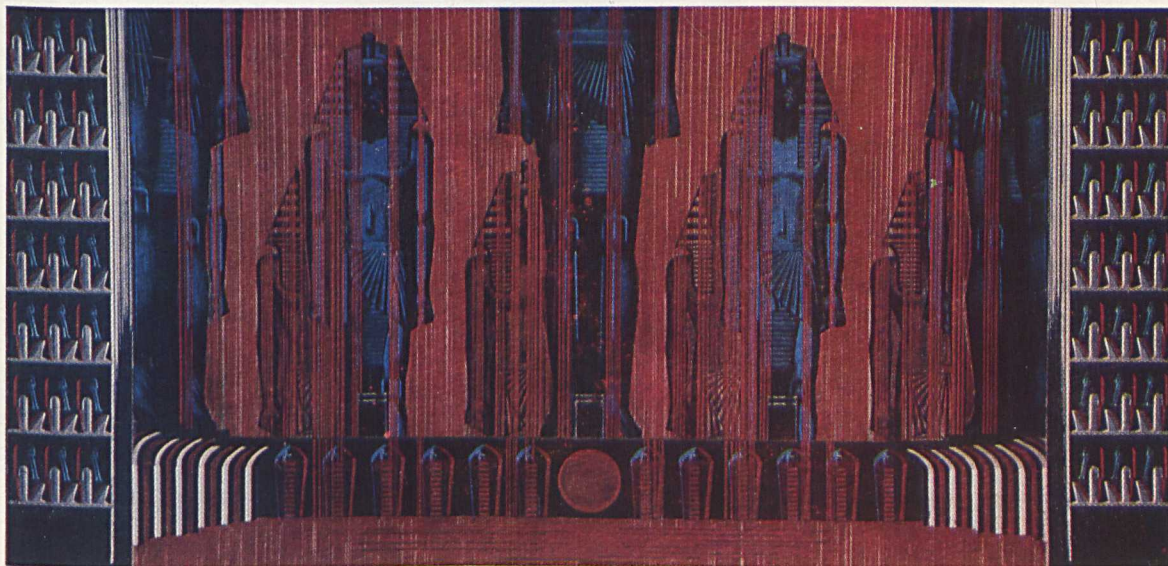


М. Малазония
«Меч Кахабера».
Грузия

С. Юнович
«Снегурочка».
Ленинград

Л. Труйкис
«Аида»
Литва

Д. Лидер
«Макбет». Ленинград



в крови) не исчерпывает своеобразие их театрального мышления. Оно прежде всего в живой и тесной связи с традицией народного и игрового театра. Эта традиция выступает одновременно и как первородный исток грузинской сценографии, и как ее современная суть. Отсюда же и характерное для грузинской сценографии сочетание веселой импровизационной комедийности и романтической трагедийности. Грузинский раздел создавал выразительный контраст искусству сценографии прибалтийских республик, но не менее резко различались прибалтийские экспозиции и между собой.

Своеобразие эстонской сценографии, если судить о ней по творчеству ведущих художников — прежде всего М.-Л. Кюлы, а также А. Унт, — заключается в особой, современно переосмысленной декоративности. Два, по существу, разнородные вида художественного творчества — декорационное и декоративное — здесь как бы пересекаются, оправдывая, наконец, свой общий этимологический корень.

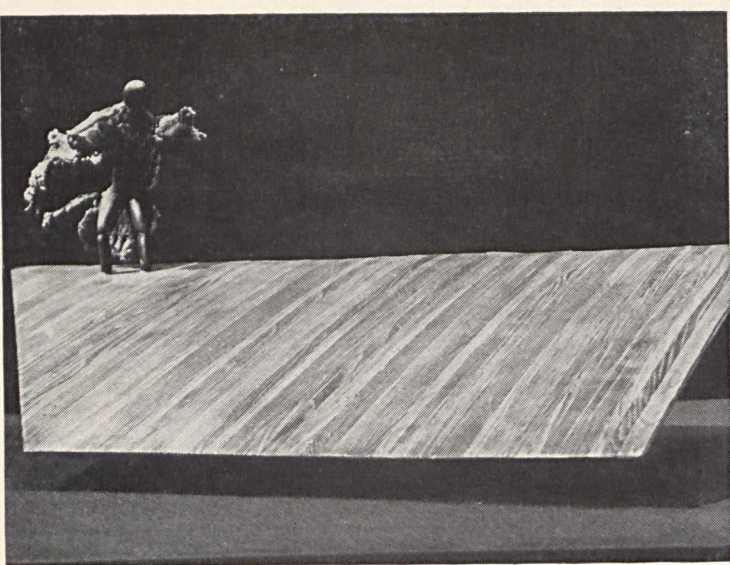
Так, в спектакле «Плотогоны» синяя поверхность ткани становится ассоциативно точным «знаком» реки, по которой плывут натуральные бревна и связанные из них плоты. В бревна воткнуты работающие в спектакле багры, на них наброшены шляпы плотогонов... Декоративность сочетается с функциональностью, потому что элегантное, строго выверенное, стремящееся к эстетической рафинированности искусство Кюлы рассчитано на физическое — реально бытовое и театрально-игровое вместе — взаимодействие с актером. Выступая как виртуозный декоратор и блестящий модельер современной сцены, Кюла создает произведения, отмеченные особой мужественностью и суровостью. Они могут показаться порою даже несколько холодноватыми. Но если проникнуть в тайны этой системы театрального мышления (а она в той или иной мере свойственна всей эстонской сценографии), то можно убедиться в широте ее



Фрагмент
экспозиции:
стул работы
А. Васильева

эстетических возможностей. Искусство Кюлы, соединяясь с режиссурой В. Пансо, решает многообразные по характеру и сложнейшие по своему содержанию театрально-пластические проблемы. Ее декоративному методу оказываются доступны веселый, яркий, детский мюзикл и народная трагедия, психологическая драма и публицистический спектакль.

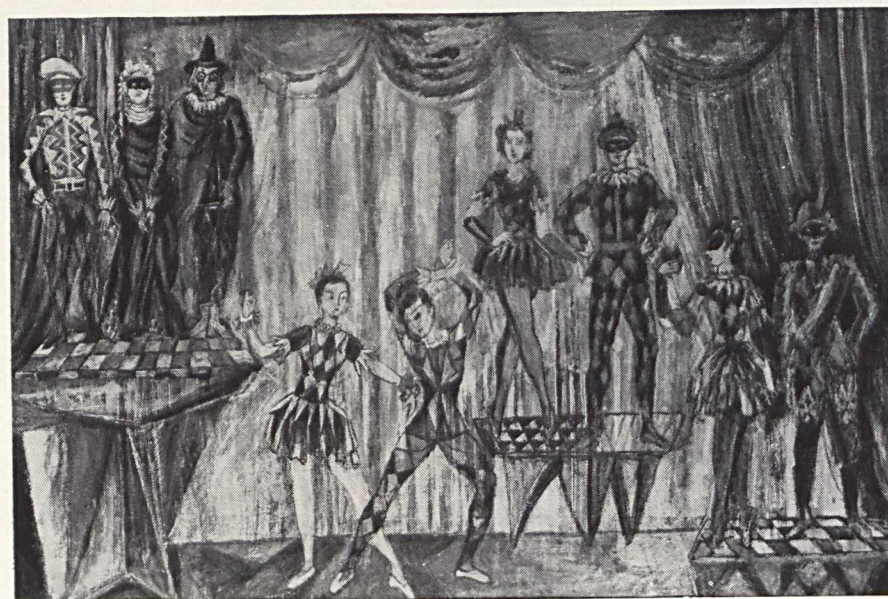
Если эстонские художники создают среду действия, так или иначе декорируя сценическое пространство, то для латышских сценографов пространство представляет ценность в его открытости как один из основных компонентов сочиняемого образа. Объем в пространстве — такова основа театрального мышления латышских сценографов. Это обусловлено особым, исконно присущим национальному искусству качеством скульптурности, пластичности. Объем в пространстве — это и предмет, и архитектура (старая голубятня в «Ромео и Джульетте» А. Фрейберга), и фигура, возникающая в лучах света на пустынной площадке и в окружении черной космической бесконечности («Бранд» И. Блумберга). В «Пирсмапи» Г. Земгала воздвигается гигантская черная скульптурная форма, через прорывы-окна которой появляются картины грузинского художника и выходят на сцену их персонажи, а в «Моей жене — лгунье» Ю. Димитерса огромный диван — пронически



но трансформируясь в современную пластику, проявляются сегодня в литовском искусстве сценографии. Так, органичное чувство материала, удивительный дар его преобразования и «оживления» в куклах Мазураса уходит своими корнями к литовским народным карнавалам с их искусством масок, гротесковых и гиперболизированных. С другой стороны, здесь живет и традиция деревянной скульптуры. Особое ритмическое начало в работах Матайтене рождается из опыта народной графической картинки, с ее орнаментальностью и цветностью, из культуры крестьянского коврового ткачества и ручного вязания. Она выстраивает в сценическом пространстве сложные по ритму графические композиции (например, из самых обыкновенных дощатых ящиков — спектакль «Удалой молодец — гордость Запада»), аналогичные ее орнаментальным композициям, которые она недавно показала на своей персональной выставке. В систему театрального синтеза эти композиции входят по законам музыкального образа.

театр. Однако специфика работы художника в музыкальном театре остается существенно иной, нежели в драме. И нельзя судить о его творчестве, исходя из критериев сценографии современного драматического театра. А в результате на Триеннале среди лауреатов не оказалось ни одного художника музыкального театра. Судьбу «Аиды» Труйкиса разделили эскизы С. Юнович к балету «Снегурочка» на музыку Н. Римского-Корсакова. В них было заложено оригинальное и по-своему новаторское решение балетных костюмов; в том же ленинградском разделе запомнились эскизы М. Щеглова к опере «Не только любовь», а в московской экспозиции — тончайшая музыкальная живопись А. Лушина.

Вильнюсская Триеннале продемонстрировала поистине богатейшие эстетические возможности искусства действенной сценографии советского многонационального театра. Оно входит в период своей зрелости, и теперь художник способен вступать в свободный творческий диалог с самыми стилистически разнородными произведе-



И. Блаумберг
«Бранд». Латвия

В. Макушенко,
О. Твардовская
«Тиль». Москва

М. Кюла
«Пастор с Рейги». Эстония

А. Лушин
«Пульчинелла». Москва

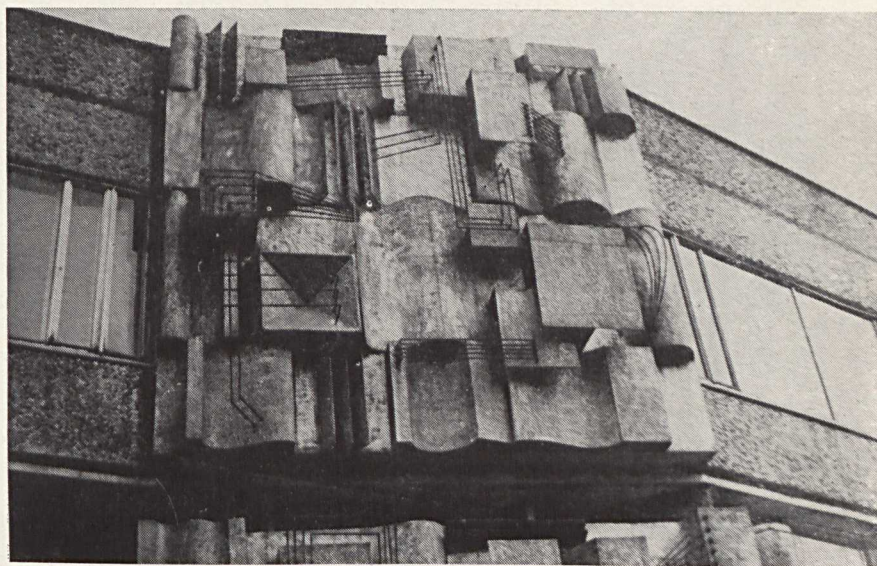
парадоксально трактованное жилище героев спектакля, повторяющий формы точно такого же, но в натуральном размере дивана, работающего в спектакле уже по своему прямому назначению. Латышские сценографы склонны к поискам обобщенной пластической формулы сценического пространства. Сценический образ конструируется ими как некая сжатая и сконцентрированная пластически-пространственная модель. Совсем иным предстает литовское искусство сценографии. Его своеобразие определяется качеством «музыкальности», которое присуще произведениям наиболее интересных художников, таких, как Л. Труйкис, В. Мазурас, Д. Матайтене. Музыкальность — вне зависимости от того, в каком театре они работают: в драме, в кукольном, не говоря уже, разумеется, об опере. Связана она с традициями народного изобразительного творчества, которые, слож-

Исконное для литовского искусства сценографии качество музыкальности определило характер творчества Л. Труйкиса, одного из самых интересных художников не только советского, но и мирового оперного театра. Представленные на выставке эскизы к «Аиде» являлись результатом многолетнего изучения партитуры оперы Дж. Верди и предлагали ее самобытное и своеобразное воплощение. Казалось бы, такая значительная и серьезная работа должна была вызвать к себе пристальный интерес, однако этого не случилось, и одна из причин этого в том, что в настоящее время сложилась ситуация (и выставка как бы обнажила ее со всей очевидностью), при которой сценография музыкального театра оказалась оттеснена на второй план достижениями художников драматической сцены. Эти достижения, разумеется, несомненны, более того, они плодотворно влияют и на музыкальный

ниями мировой классики. Для ведущих мастеров в равной степени открыта и постижима и эстетика Чехова, и эстетика Шекспира, в чем можно увидеть методологическую универсальность общих принципов действенной сценографии.



Рельеф из алюминия
на здании НИИ
типового
строительства.
Общий вид
и фрагменты
Москва. 1973



От анализа среды — к выбору средств

(Московские монументалисты
В. Васильцов и Э. Жаренова)

Елена Егорьева

Комната для деловых переговоров на станции обслуживания «Жигулей»... Невысокое помещение без окон, все стены которого от пола до потолка покрыты сграффито и мозаикой. Крупные цветные поверхности изредка перебиваются изобразительными вставками, как бы увиденными через проемы, открывающиеся в пространство. Резко очерченные, контрастирующие по цвету плоскости: темно-коричневые, золотистые, черные, зеленоватые, причудливо пересекаясь и стыкуясь между собой, зрительно трансформируют помещение, снимая ощущение его ограниченности и замкнутости. Авторы этих мозаик — московские монументалисты Владимир Васильцов и Элеонора Жаренова. Ученики профессора А. Дейнеки, они в 1960 году окончили МГХИ им. В. И. Сурикова, пройдя хорошую школу живописи и приобретя вкус к монументальным замыслам. В дальнейшем большое влияние на профессиональное развитие молодых художников оказали их старшие товарищи, ученики Фаворского: А. Эдельштейн, В. Эльконин, А. Гончаров и А. Васнецов, с которыми им довелось работать после института. Общие и совместная практическая деятельность с этими мастерами утвердили их в стремлении к монументальному творчеству, помогли в определении собственных путей к решению задач монументального искусства. «В наше время, по-моему, невозможен художник, который творит вообще, вне конкретной ситуации, — говорит Васильцов. — Основная задача монументалиста сегодня состоит в том, чтобы правильно войти в архитектуру, с ясным пониманием конечной цели своего участия в ней. Если это условие не будет выполнено, то даже удачное само по себе произведение может оказаться неуместным. Вот почему каждую свою ра-

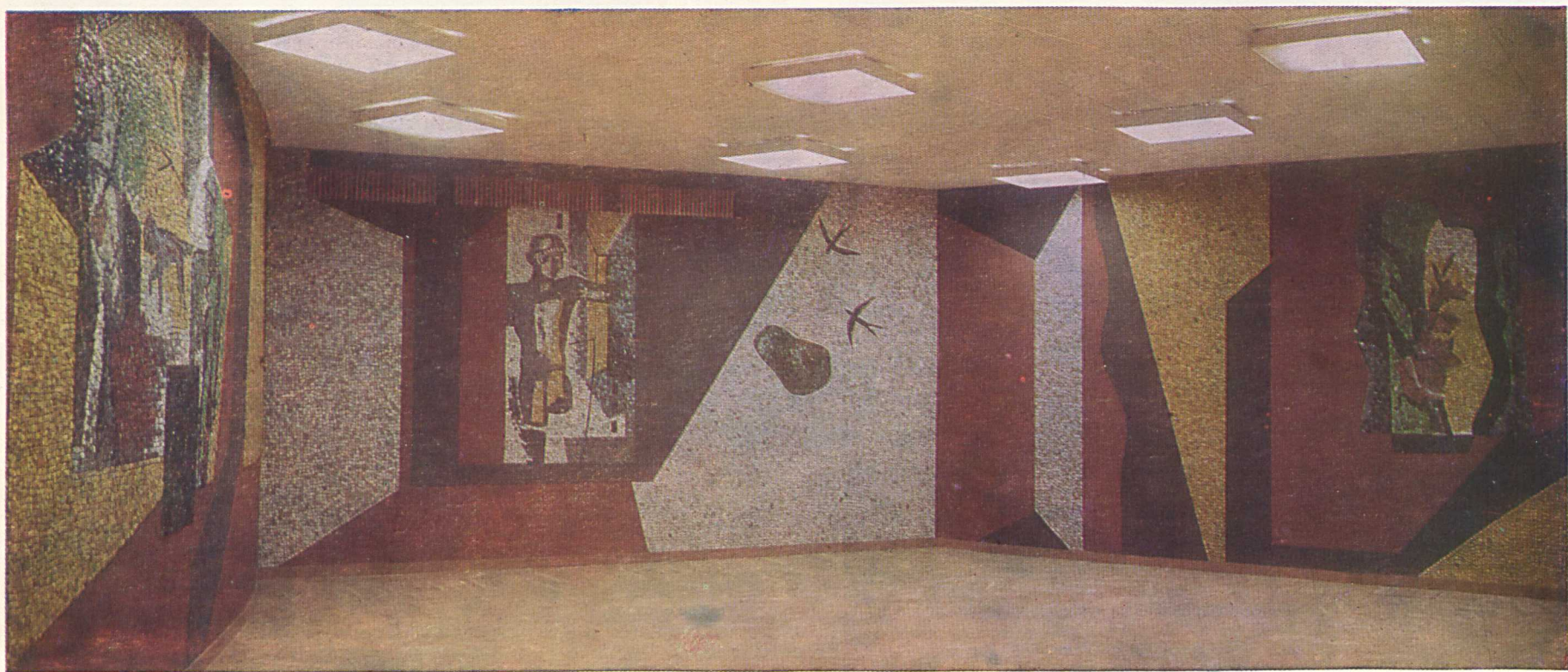
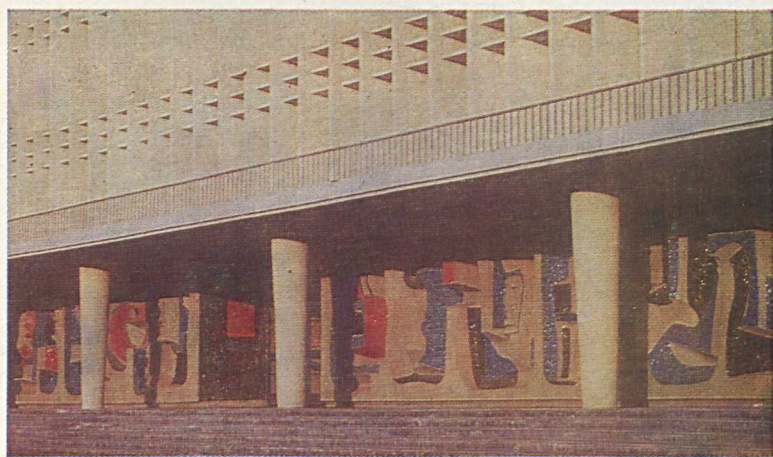
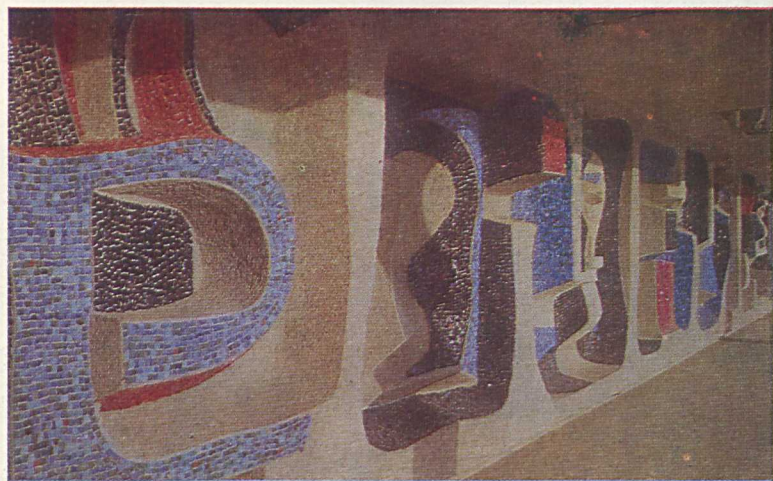
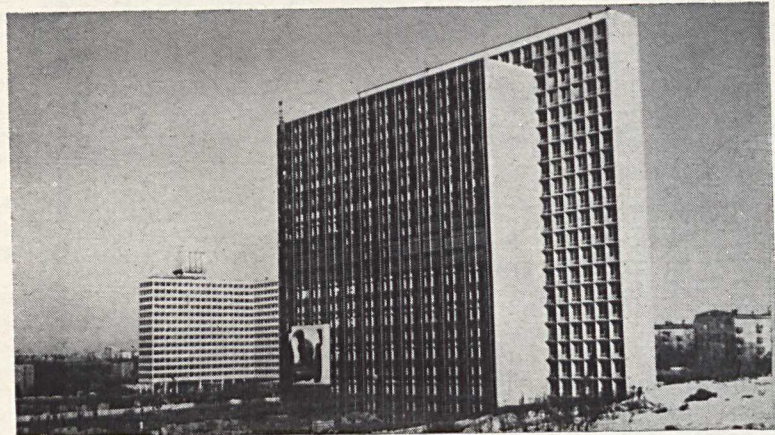
боту мы начинаем с анализа ситуации, с четкого определения нашей задачи и только потом переходим к выбору средств для реализации принятого замысла». Конкретные решения художников при этом могут быть разными. В одном случае — это одноцветный рельеф из алюминия на фасаде НИИ типового строительства в Москве (1973), обогативший архитектуру скромного здания сочной пластикой форм, выразительной игрой контрастов света и тени, создаваемых перепадами объемов.

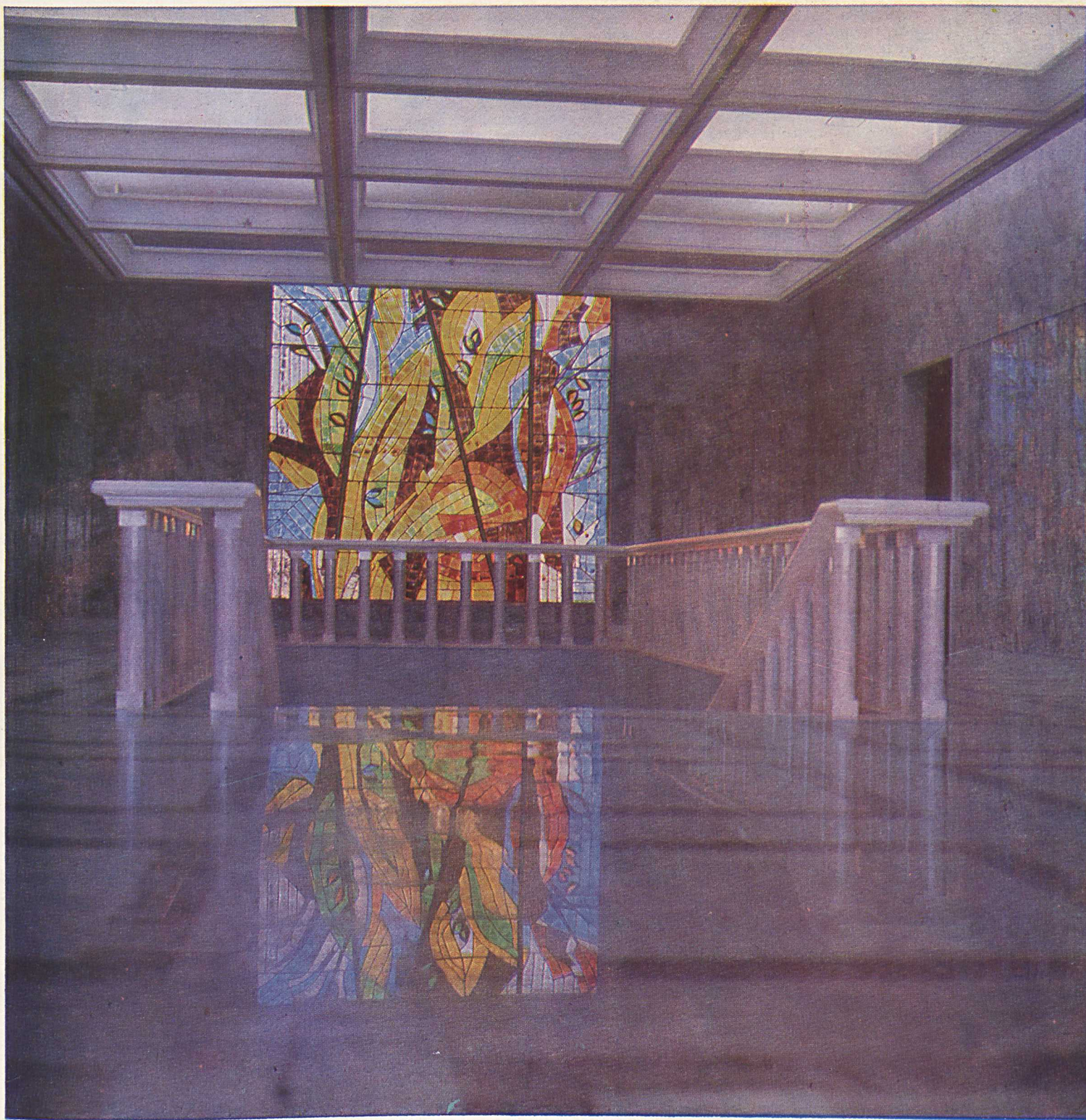
В другом — витраж в помещении советского посольства в Марокко (1976), яркие краски которого нарушают строгость обширного мраморного вестибюля, согревают его цветными рефlekсами, пробуждают воспоминания о красоте русской осени.

В третьем — декоративная установка и рельеф с мозаикой на фасаде Дворца культуры в Марах (1973), образующие ясные пластические и цветовые акценты, объединившие здание и пространство площади перед ним в единый ансамбль и придавшие ему празднично-торжественный характер.

Разные по задачам и средствам выражения эти работы, однако, близки по существу. Всех их отличает подчеркнуто конструктивный подход к организации архитектурного пространства, что делает эти произведения необходимыми, функционально оправданными, слагаемыми ансамбля, здания или интерьера. Метод работы Васильцова и Жареновой здесь родственен работе архитектора, что проявляется как в постановке задачи, так и в приемах разработки самих произведений с использованием композиционных средств, свойственных архитектуре.

«Архитектура любит счет, — говорит Васильцов, — и мы не можем не учитывать этого, вступая в контакт с ней». Поиски этого контакта определили обращение монументалистов к модульным основам формообразования, что хорошо заметно на примере 17-метровой декоративной конструкции светильника во Дворце культуры г. Донецка (1975), собранной из металлических объемов-коробов нескольких величин, кратных по отношению друг к другу. При минимуме затраченных средств, Васильцову и Жареновой удалось соз-





Стр. 36--37
Пространственная композиция из бетона с мозаикой на здании ЦЭМИ (арх. Л. Павлов). Фрагмент. 1976

Пространственная композиция из бетона с мозаикой на здании ЦЭМИ (арх. Л. Павлов). Общий вид. 1976

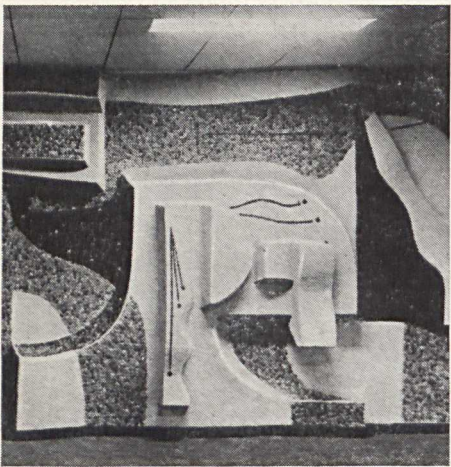
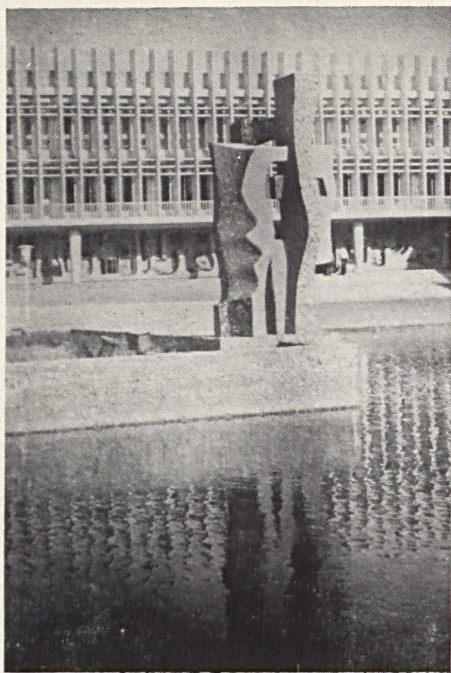
Бетонный рельеф с мозаикой на здании Дворца культуры гидростроителей. Фрагмент. Мары (Туркмения). 1973

Бетонный рельеф с мозаикой на здании Дворца культуры гидростроителей. Общий вид. Мары (Туркмения). 1973

Витраж в советском посольстве в Марокко (арх. Г. Макаревич).

Сграффито с мозаикой на станции обслуживания «Жигулей». (Арх. Л. Павлов). Москва. 1975





Декоративная установка перед Дворцом культуры гидростроителей. Марах. (Туркмения). 1973

Рельеф с мозаикой в фойе конференц-зала Министерства энергетики и электрификации. Москва. 1975

дать здесь пластически сложное и, одновременно, конструктивно ясное в своих членениях произведение, соединившее математическую выверенность индустриальной в своем прообразе формы с художественным осмыслением целого.

Большое внимание уделяют художники проблемам масштаба, рассматриваемого ими во взаимодействии с динамикой зрительского восприятия, когда работа с равным значением проявляет себя с любой точки зрения на нее: на расстоянии, вблизи, при боковом рассмотрении и т. д. Удачное решение этой проблемы можно видеть в Марах. По мере приближения зрителя к зданию рельеф на фасаде Дворца культуры открывается ему каждый раз новыми качествами: издали, с площади он видится как своеобразный цветной «ковер» на фоне светлой архитектуры; ближе — становится заметна мощная пластика рельефных форм, а цвет, проходящий через его заглубленные или выступающие объемы, как бы распадается на отдельные «голоса», придавая рельефу сложность полифонического звучания.

Тщательно отбирают художники в каждом случае материал произведения, будь то витраж, мозаика, металл или бетонный рельеф. Одинаково профессионально работая с каждым из них, они, тем не менее, отдают предпочтение рельефу с мозаикой. Это имеет свои причины, связанные с особенностями архитектуры, в которой им приходится работать. Как правило, это типовые панельные постройки. «Пластическая невыразительность нашей архитектуры, — говорит по этому поводу Эля Жаренова, — заставляет монументалистов изыскивать средства, способные не только обогатить ее образное содержание, но и раскрыть для зрителя такие ее черты, как объемность, телесность, сложность пространственной организации и т. д. Лучшее всего нам это удается достичь через рельеф в сочетании с мозаикой».

Рельефы Васильцова и Жареновой не спутаешь с работами других авторов. Им свойственно тонкое равновесие динамики и покоя, силы и легкости, пластики и рисунка, тектоники и образности. Пластические элементы их органично соединяются с архитектурными формами, словно вырастая из стен здания и образуя с ним единый монолит.

Как правило, рельефы свои художники исполняют в материале архитектуры — бетоне. Большое внимание уделяют они фактурной обработке материала, почти с ювелирной тщательностью прорабатывая поверхность рельефных форм. Активно работая в больших пространствах городской среды, их рельефы не менее остро, но в то же время и очень тактично включаются в микросреду архитектурных интерьеров. Нередко один и тот же рельеф соединяет в себе обе эти функции, как в примере с Калугой (1971). Высокая культура работы с материалом делает эти полуархитектурные формы самоценными произведениями искусства.

Важное значение здесь отводится цвету. Краски мозаики в рельефах художников находятся в многообразных отношениях с пластической формой, восходящих в своих истоках к традициям русской народной игрушки. Цветовая гамма их работ всегда насыщена и тонко разработана. Каждый цвет ведет свою партию в дуэте, то выступая на первый план, то теряясь в глубине рельефа. Общее впечатление о нем складывается

в «в динамике становления, а не статике результата». Причем в разных работах звучание цветового строя всегда индивидуально, что нетрудно заметить, сопоставив между собой рельефы в Калуге, в Марах или в конференц-зале Министерства энергетики и электрификации в Москве (1975).

Эмоциональный настрой произведений Васильцова и Жареновой определяется их образным содержанием. Почти каждая работа авторов включает вполне конкретную идею. В Марах — это идея гармонии природы и человека, в Калуге — ощущение сопричастности человека Космосу, в Протвино — устремленность человеческого разума к познанию различных явлений науки.

Однако произведения этих художников не следуют откровенно литературному сюжету. Их формы всегда ассоциативны в своем прочтении, открывая широкий простор для игры воображения. Символичность их определяется всеми элементами структуры: течением ритмов, цветом, пластикой и т. д. Наиболее наглядное выражение символической основы искусства Васильцова и Жареновой выступает в одной из последних их работ — декоративном рельефе — эмблеме на здании ЦЭМИ в Москве (1976) — в виде бесконечной, неориентированной в пространстве ленты мёбиуса, вписанной в гигантский бетонный квадрат. Изменение освещения, набегающие тени от облаков высвечивают разные плоскости рельефа, меняют насыщенность цвета и глубину формы. Вместе с черными и красными вставками мозаики это создает ощущение почти зримого движения бетонной ленты в квадрате эмблемы. Раскрытию смыслового значения работ художников помогают небольшие графические рисунки-вставки: математические символы, условные обозначения, формулы, включаемые в структуру рельефа. Глаз невольно отмечает их, останавливая внимание зрителя, предлагая ему задуматься...

Прошло семнадцать лет со дня окончания художниками института. Они многое успели сделать за это время. Их работы можно встретить в Москве и Якутске, в Калуге и Раме, на Урале и в Туркмении. Произведения Васильцова и Жареновой отличаются конструктивной ясностью решений, соответствие формы и функции, разумное чувство меры и такт.

Правда, эти достоинства таят в себе и опасность, всегда подстерегающие монументалистов в выборе путей между Сциллой и Харибдой, между разумом и чувством. Стремление утвердиться в архитектуре, заставляющее художников акцентировать тектонические свойства работ, порою вступает в противоречие с образно-содержательными задачами монументального искусства, а намеренная сдержанность в проявлении своих эмоций лишает их обаяния личностного начала художественного творчества.

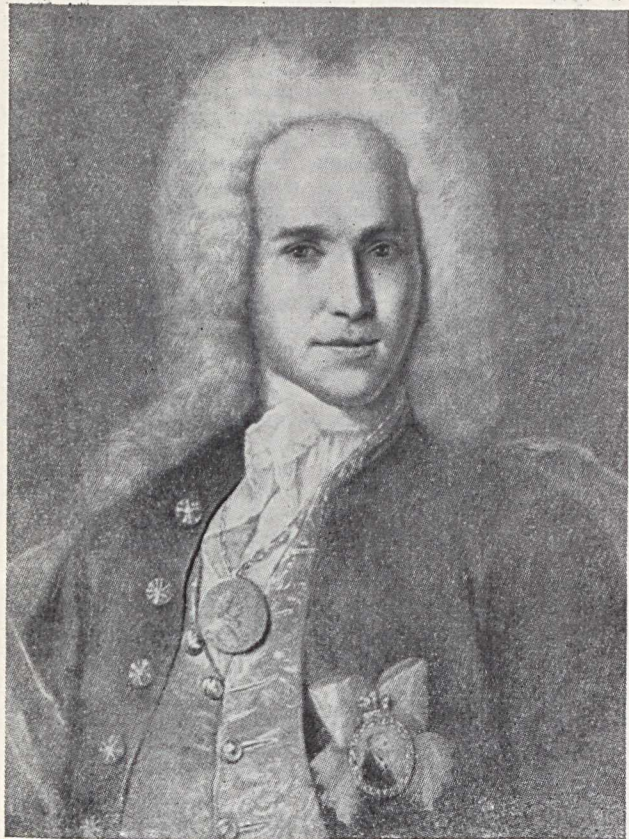
Подобные противоречия испытывает каждый монументалист в своей работе. И совсем не просто, а может быть и невозможно, избежать их совсем. В целом же принципы и методы работы Васильцова и Жареновой, безусловно, составляют весьма оригинальное явление в практике нашего монументального искусства, вызывая законный к ним интерес.

А сами художники по-прежнему полны творческих планов и неустанны в поисках новых решений. И нет сомнения в том, что они еще не раз предстанут перед зрителями в качествах новых и неожиданных.



Бетонный рельеф с мозаикой на здании ВНИИ материалов электронной техники в Калуге. 1971

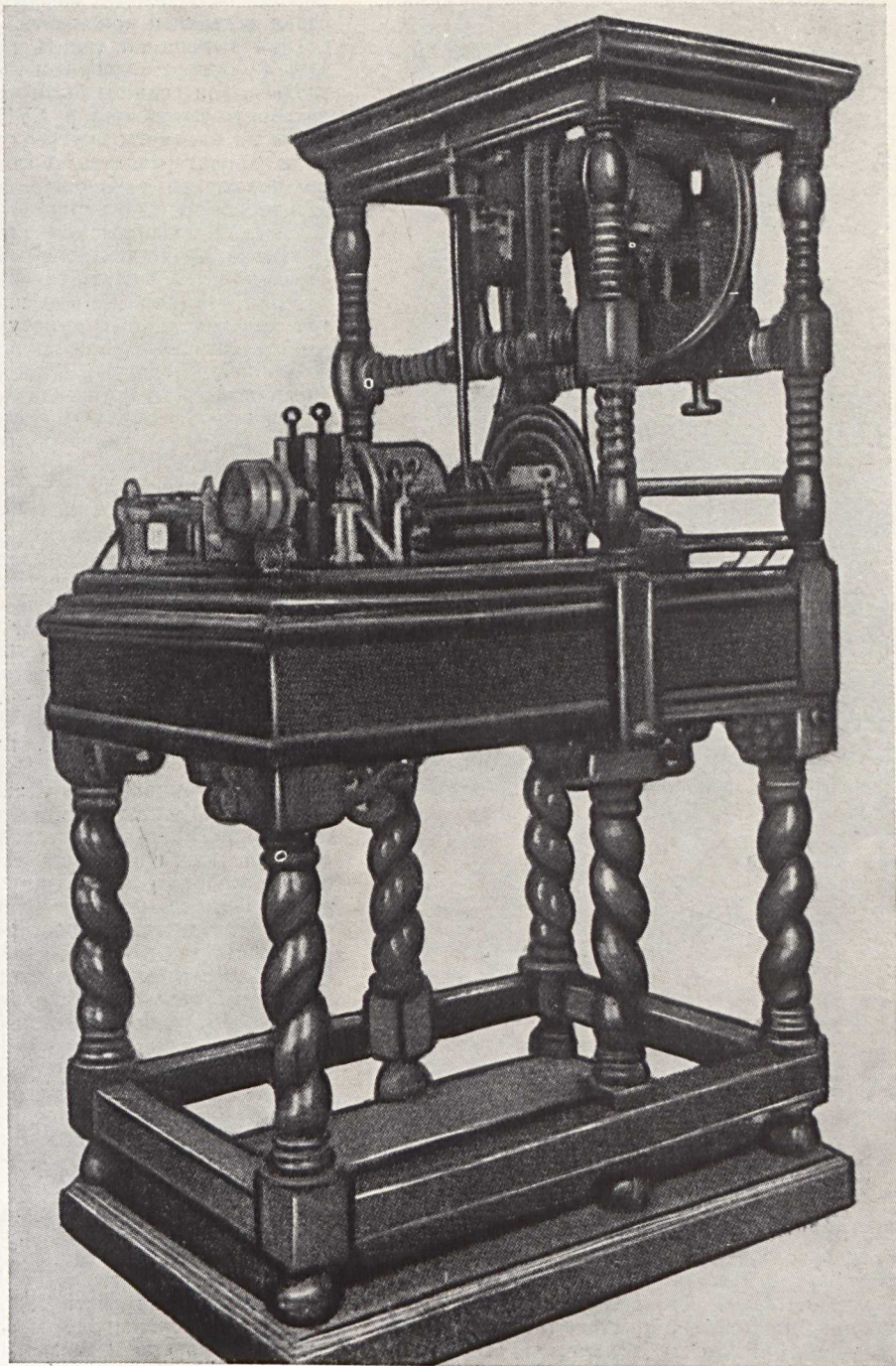




Андрей
Константинович
Наров. 1724 г.

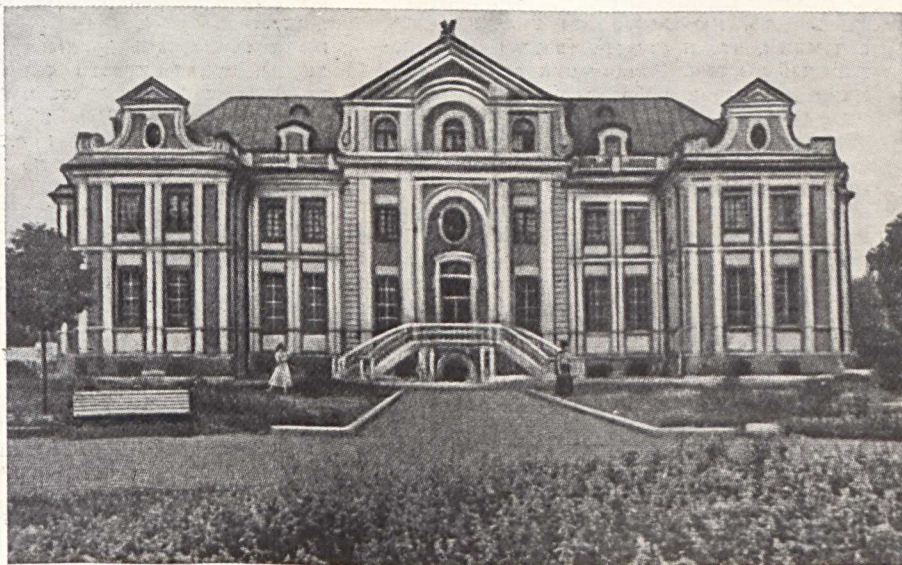
Токарно-
копировальный
станок Нарова
1712 года.

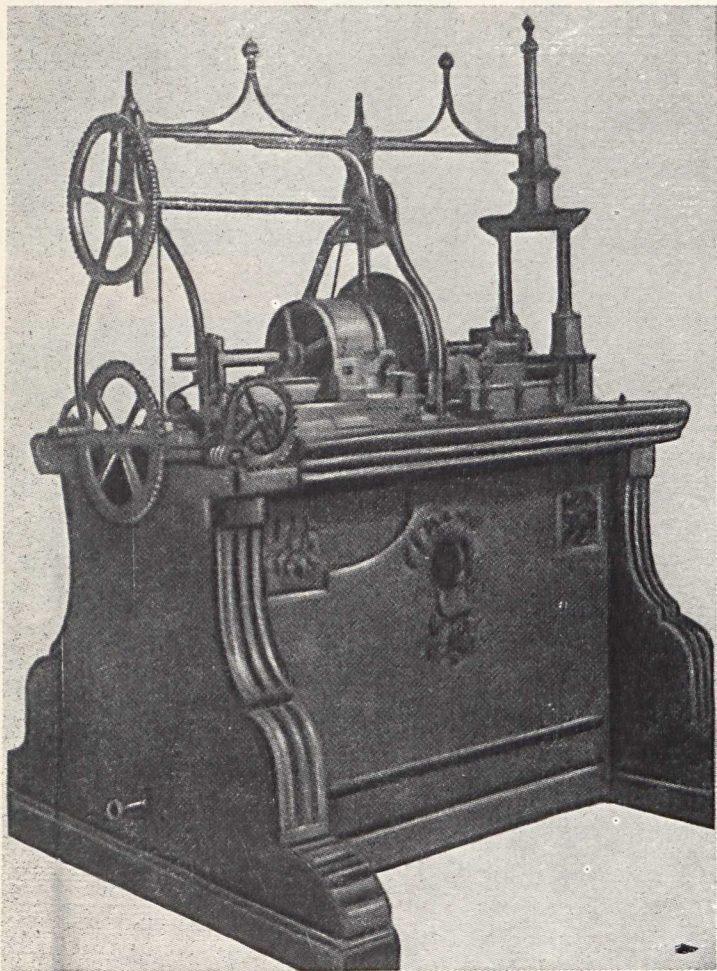
Кикины палаты,
где находились
коллекции
Кунсткамеры
в годы, когда
для изучения
естествознания
в нее приезжали
Петр I
и А. К. Наров.



«Ясное зрелище машин»

Григорий Рессин





В первой половине XVIII века наблюдается изменение отношения к токарному делу со стороны привилегированных слоев русского общества. На смену пренебрежительному отношению к ремеслу приходит возвышенное — как к искусству создавать высокохудожественные изделия. Токарное дело не было странным «хобби» Петра. Вытачивание художественных изделий из дерева и кости было широко распространенным в то время увлечением монархов, дворян и духовенства. Не случайно Петр вместе с Нартовым переводил книгу монаха-францисканца Шарля Плюмье «Художество токарное» (1716 год). Не случайно царь часто дарил европейским монархам токарные художественные изделия собственного изготовления. И чтобы понять, как долго это продолжалось, вспомним, что и старый (вернее, старорежимный) князь Болконский в «Войне и мире» по утрам работал за своим токарным станком.

Токарное искусство высоко поднимается над обычным средневековым бытовым ремесленничеством до уровня искусства в общепринятом смысле слова. Одновременно меняется форма станка. Для форм деревянных ремесленных станков, предназначенных для выточки бытовых изделий, характерны были строгие геометрические линии, монолитность, функциональность, четкое разделение объемов, предельная конструктивная ясность каждой детали. И если станок ремесленника вполне соответствовал нехитрому убранству мастерской, то изысканная форма станков для удовлетворения запросов нового заказчика вполне отвечала интерьеру дворянской гостиной или царского дворца. И не только форма: новому социально-утилитарному

назначению соответствуют теперь и эргономические характеристики. Станок должен обеспечивать токарю-художнику удобную рабочую позу, возможность работать сидя, не прилагая больших физических усилий, может быть, в парадной одежде. Необходимость вытачивать декоративные изделия и барельефы стимулирует внедрение ряда сложнейших технических приспособлений и механизмов, совмещавших вращательные и поступательные движения, позволявших вытачивать сложные многофигурные композиции с использованием копера, автоматически «снимающего» изображение с более крупного оригинала (фактически такие станки предназначались для тиражирования барельефов с восковой или деревянной модели, для копирования объемных фигур сложной пластики и двоякой кривизны). Станки выполняют теперь новую социальную функцию: водворяясь во дворец или усадьбу, они должны были не только удовлетворять возросший в XVIII веке спрос знати на предметы внутреннего убранства, но и характеризовать «нового человека», его положение в обществе. Все эти черты отразились в творчестве А. К. Нартова. О Нартове, выдающемся конструкторе и механике XVIII века, написаны и изданы (правда, очень малым тиражом) книги по истории техники. Но его вклад в развитие художественной культуры не нашел еще достаточного отражения в искусствоведческой литературе. Многолетние исследования историков техники¹ рассеяли существовавшую почти два столетия легенду о Нартове, как о царском токаре-умельце, позволили показать потомкам лицо и многогранное творчество человека, чье искусство вызывало восхищение монархов и ученых Европы, показать его многочисленные и разнообразные технические изобретения. В трудах по истории техники воздается должное его инженерному гению, позволившему древнему токарному станку сделать резкий качественный скачок в своей эволюции. (Механический суппорт, например, впоследствии названный Марксом «исходной предпосылкой промышленной революции XVIII века», был фактически изобретен в 1712 году Нартовым и лишь через несколько десятилетий вновь открыт англичанином Г. Мондсли). Многие из технических достижений Нартова (особенно сложные копировальные устройства) и в наши дни не потеряли своего значения: зафиксировано несколько патентов, в основу которых взяты механизмы Нартова.

Но мы хотели бы остановиться не на этой стороне нартовского наследия.

Сегодня в формообразовании машин и инструмента можно выделить две противоположные тенденции. С одной стороны, это — тенденция к отчуждению технологических систем и взаимозаменяемых агрегатов от человека, от личности, индивидуума. По мере достижения полной автоматизации промышленного производства в принципе возможно полное отделение этих машин от оператора, который уже сегодня нередко дистанционно управляет ими через посредство мнемосхем и видео-контрольных устройств².

С другой стороны, по мере увеличения свободного времени, повышения культурного уровня людей все более усиливается тяга к ручному ремеслу, к созданию на досуге своими руками декоративно-художественных и прочих изделий, отражающих индивидуальные особенности, вкусы, привязанности человека. В таком творческом хобби человек нередко выражает себя ярче, чем в основных занятиях. И все меньше довольствуется примитивными и отчужденными по форме инструментами и механизмами.

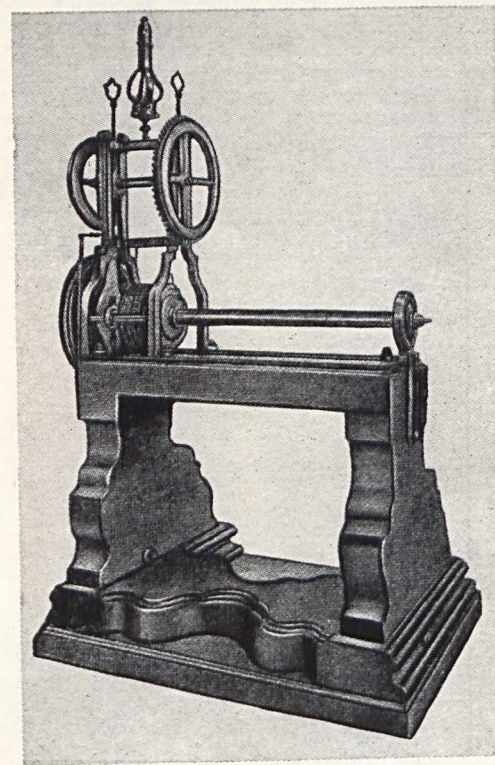
Между тем, в современном дизайне сложилось представление, что продукт художественного конструирования, в том числе и машина индивидуального пользования, должен быть непременно лишен не только декора, но и всего, что не имеет непосредственного отношения к «технической функции».

В то время, как во многих областях декоративного искусства наблюдается тенденция обращения к историческому наследию для творческого (не эклектичного) овладения художественными достижениями прошлого, только дизайн находится вне этой тенденции современной культуры.

Возможно, в недалеком будущем, по мере того, как все большая часть населения будет занята самостоятельным творчеством, возникнет такая потребность в художественно решенных машинах для индивидуального пользования. И тут высокая культура и пластика формы будут не менее важны для потребителя, чем собственно утилитарная функция: машина должна будет соответствовать потребностям художественно-образованной личности, отвечать ее культурно-эстетическим запросам. (Разумеется, речь идет не об эклектичных золотых сфинксах на корпусах швейных машин начала века.) Несмотря на все успехи дизайна общая линия стиливого развития строится так, будто дизайнеры до сих пор не свободны от точки зрения учебника для машиностроителей 30-х годов: «Все машины крупной техники назначаются для работы на них специальных рабочих, которые должны думать только о том, чтобы наилучшим образом ухаживать за машиной и работать на ней, и для таких рабочих «красота» машины совершенно не нужна и была бы даже вредной, так как отвлекала бы внимание рабочих, отчего ухудшилась бы работа и увеличилась бы вероятность увечий при общении с машиной»³.

Но за таким, казалось бы, «простым» вопросом, как форма рабочей машины, стоит определенная социальная идеология, определенное отношение к человеку, к потребностям личности. Критически пересмотреть существующую точку зрения на этот предмет может помочь изучение творчества Нартова, ближайшего помощника Петра I, прошедшего путь от московского токаря до государственного деятеля, выдающегося механика и художника, инженера и литератора.

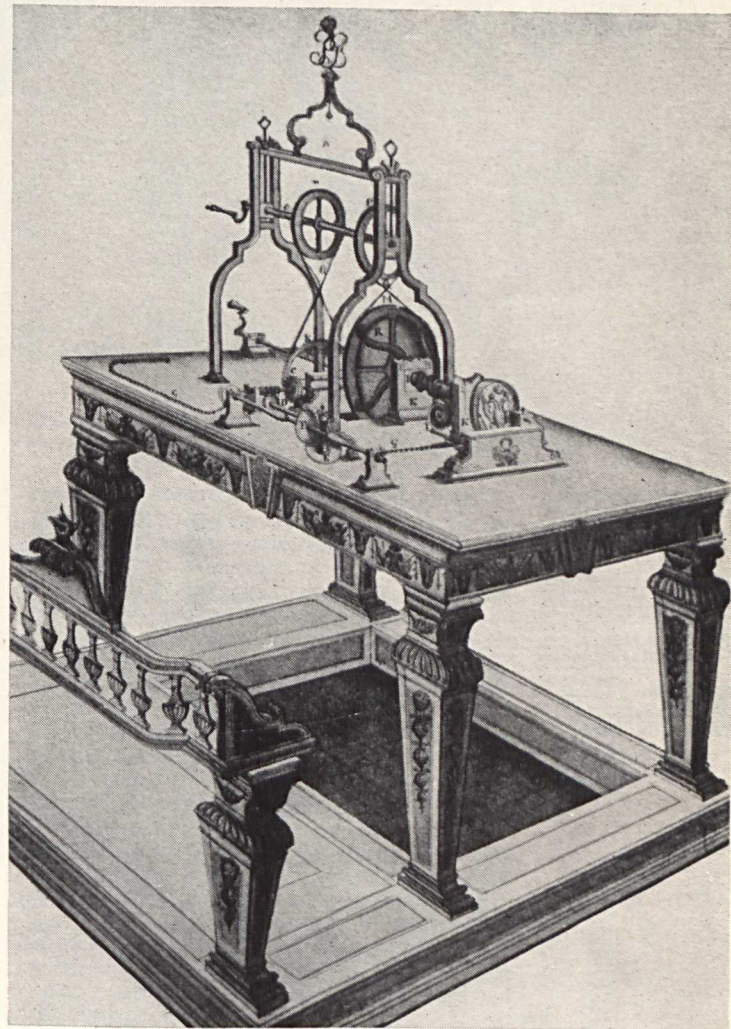
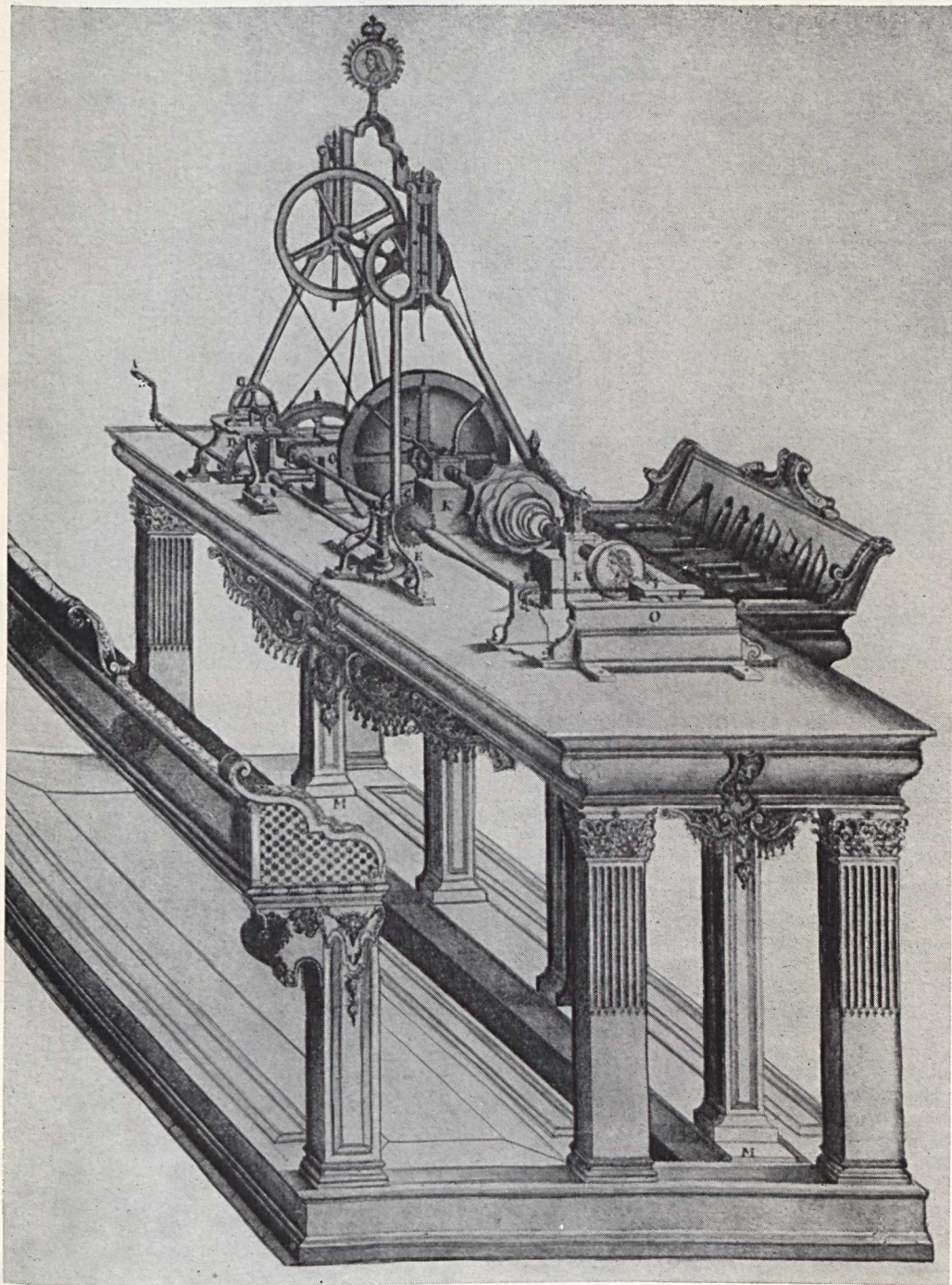
Петр I, искусный токар-любитель, часто посещал токарную мастерскую в Сухаревой башне. Обладавший неординарной способностью находить и выдвигать талантливых людей (независимо от их социального происхождения и связей), он в 1712 году перевел 19-летнего Нартова в Петербург, в придворную токарню, где



сам часто работал, принимал «посетителей», решал важные государственные дела. Каждодневное, в течение многих лет, общение с Петром, непосредственно вникавшим во все сферы науки, техники и искусства, общение с мыслителями и мастерами из европейских государств, личное участие в переводах научных трудов должны были оставить неизгладимые следы на характере и развитии человека восприимчивого и талантливого, каким был Нартов. Он не только «учил государя точить». В общении с Петром он приобрел суровую прямооту, непреклонную волю, патриотизм, стремление к новому, к знаниям, научился не замыкаться в узкопрофессиональных рамках своего мастерства. Петр часто привлекал Нартова к решению технических проблем: брал с собой в поездку на Истецкие заводы, «во-первых для того, чтобы обще с государем точить, а во-вторых, чтобы разные делать опыты над плавкою чугуна для литья пушек». Нартов участвовал в разработке проекта за-

ется в Голландию, затем переезжает в Англию, откуда сообщает Петру: «Токарных мастеров, которые превзошли российских, не нашол. И чертежи машинам, которые Вы приказали здесь сделать, я мастерам казал, и оные сделать по ним не могут». В то же время сообщает о многих других машинах, которые полезно приобрести. Осенью того же года Нартов переезжает в Париж, знакомится с выдающимися механиками и учеными, изучает гидросиловую установку Марли, питавшую фонтаны Версаля, проходит обучение в Академии наук. Токарно-копировальный станок Нартова и поныне хранится во французском Национальном хранилище искусств и ремесел. Через два года Нартов возвращается в Петербург, с новым рвением строит уникальные станки для художественных работ и производственных целей. К этому периоду относится первый портрет Нартова. Мы видим смелое и умное лицо молодого человека, лишенное сословной спеси.

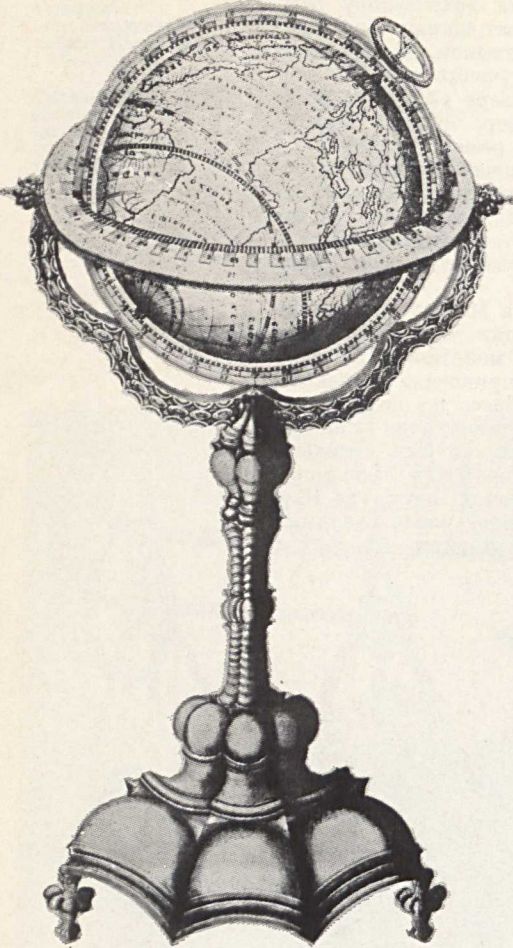
вал проект и поручил архитектору Земцову разработать проект здания. Но этому, говоря современным языком, дизайн-центру не дано было осуществиться. В следующем месяце, в январе 1725 года Петр, недолго проболев, умер. Жизнь Нартова и отношение к нему резко изменились. Но он упорно продолжает строить и совершенствовать станки для выточки барельефов на Триумфальном столпе (в память о Петре I), работает над книгой «Достопамятные повествования и речи Петра Великого». Нартова направляют в Москву для упорядочения и механизации монетного дела. Работа его в области монетного производства и метрологии приносила реальные доходы государству. Здесь же он разработал механизм для подъема царь-колокола, который, как известно, не был использован. В 1736 году императрица Анна передала токарню в Академию наук, где Нартов изготовил большое число научных приборов для нужд Академии.



стройки Васильевского острова (архитектор Леблон). Все это расширяло его технический и художественный кругозор. В 1718 году Петр направляет Нартова в длительную заграничную командировку для изучения новейших достижений машиностроения Англии и Франции и изготовления новых станков по нартовским чертежам. Механик передал прусскому королю выточенный царем кубок и один из своих станков, учил короля токарному делу. Фридрих-Вильгельм вынужден был признать: «У нас в Берлине таких машин нет». Отсюда Нартов со спутниками отправля-

Его костюм украшают награды короля — осыпанный алмазами орден и золотая медаль Петра I, которой награждались самые близкие царю люди. В декабре 1724 года Нартов представил Петру проект «Академии разных художеств», которая должна была стать базой для развития технических знаний, прикладных и изобразительных искусств. Составляя перечень специальностей, Нартов подошел к проекту не как токарь, но как государственный деятель, отведя токарное искусство на третий ранг и выдвинув на первый гражданскую архитектуру («архитект цивилис»). Петр лично корректиро-

Персональная машина второго рода.
Персональная машина третьего рода.

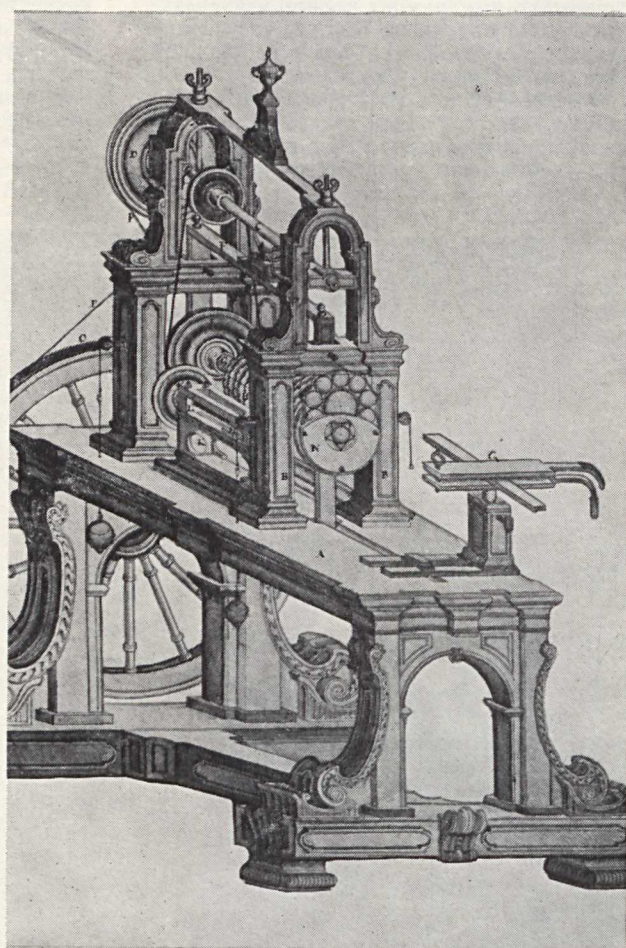
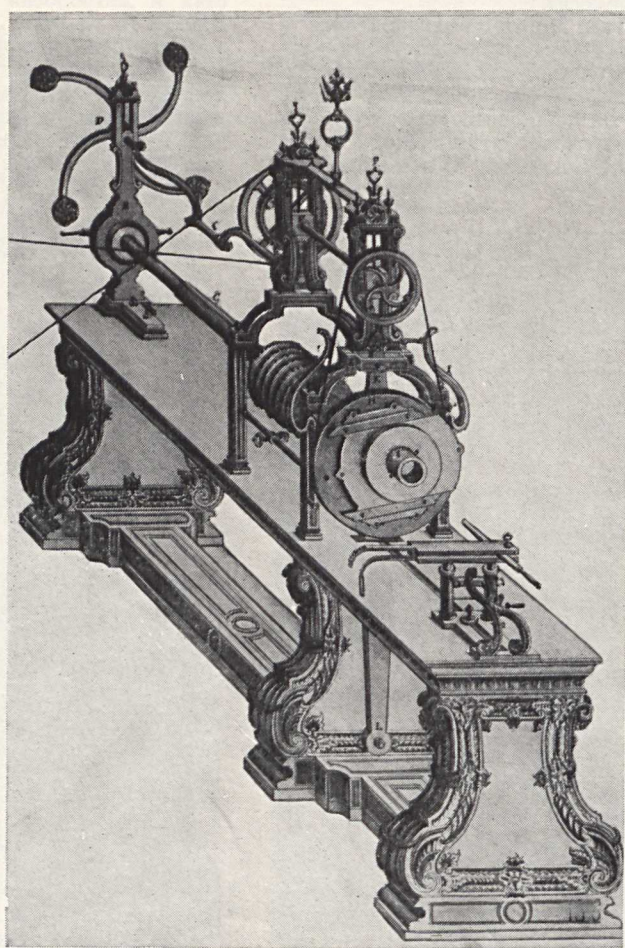


По Птолемеевой системе земной глобус.

Овалистая машина особого свойства второго рода.

Розовая машина второго рода, в коей вытачиваются вне центра розовые фигуры.

Приводной механизм (маховое колесо).

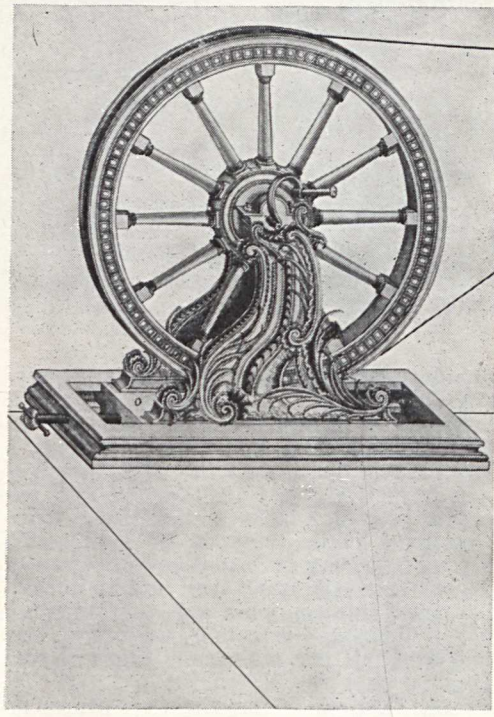


Исследователи считают, что именно пожар показал Нартову, как легко могут быть уничтожены материальные плоды его трудов, во всяком случае, после пожара он приступает к подготовке обширной книги «Театрум махинарум или ясное зрелище машин». Были подготовлены к печати тщательно выполненные аксонометрические чертежи станков и их деталей с подробной инструкцией по изготовлению. В книге даны описания 34 оригинальных станков, которые по своему техническому и художественному совершенству на много порядков превосходили лучшие зарубежные образцы.

Многие годы стоявшие во главе администрации Академии наук немцы Шумахер и Тауберт, по словам М. Ломоносова, «утесняли советника Нартова», распуская слухи о его мнимой неграмотности. Нартов открыто выступил против них. Дочь Петра Елизавета повелела «смотрение Академии поручить советнику Нартову», но через год по настоянию своего фаворита Бирона распорядилась, чтобы Шумахер был «у дел Академии по-прежнему». «Академический бунт», возглавленный Нартовым, не прошел бесследно. Президентом был назначен Г. К. Разумовский, в состав профессоров введены М. В. Ломоносов и В. К. Тредиаковский. После отхода от управления Академией интересы Нартова сосредотачиваются на артиллерийском деле. Он построил оригинальные машины для высверливания стволов, многоствольные скорострельные пушки, разработал технологию восстановления орудий. Внедрение этих изобретений потребовало большого труда по преодолению косности и рутины. Но то, что было внедрено, сразу же давало большой экономический эффект. Эти работы были оценены правительством: он получил большое денежное вознаграждение, ему были «отписаны» деревни в Новгородской губернии. Нартов входил в состав комиссии по реконструкции плузов Кронштадтского капала. Здесь также был принят ряд его конструкций этого сложного гидротехнического сооружения. Документы тех лет фиксируют, что Нартов выступал здесь как главный эксперт страны по техническим вопросам. Он стремился сохранить для потомков коллекцию своих станков. Во время пожара Академии в 1747 году лично участвовал в их спасении, сам вынес на лед Невы «восковую персону» Петра работы Растрелли.

Свое кредо Нартов выразил в первых же строках книги: «Человеческое понятие двояким образом в мысли определяется, теориею и практикою, или самим опытом». Он хотел, чтобы его книга стала достоянием народа и писал: «Ежели напечатать с тех оригиналов и объявить в народ, и от того может впоследствии в науке польза, таже и прибыток Государственной Академии наук». Книга была закончена, но ей также не суждено было быть изданной. В 1756 году Нартов умер. Его сын Андрей преподнес книгу Екатерине, в надежде издать ее на государственные средства. Но императрица оставила подарок в эрмитажной библиотеке. Затем книга попала в Государственную Публичную библиотеку, где и пребывала в неизвестности почти 200 лет. Титанический труд и жизненный подвиг выдающегося механика и художника оставался скрытым два столетия. Имя Нартова было почти забыто. Лишь несколько лет назад в Ленинграде была случайно обнаружена под слоем земли в ограде разрушенной церкви надгробная плита. В тот же день прах Нартова был перенесен и захоронен рядом с могилой М. В. Ломоносова.

Творчество Нартова относится к первой половине XVIII века, когда в России происходили крупные сдвиги в развитии промышленности, техники, науки и культуры. «Россия, — говорил Пушкин, — в те дни вошла в Европу как спущенный корабль под стук топора и гром пушек». Стремление к просветительству, утилитарности и всеохватывающему рационализму, свойственное петровскому зодчеству, нашли отражение и в формах ранних нартовских станков. Соответствующие суровой и строгой архитектуре петровских построек, они заметно



ИСТОРИЯ

отличаются от поздних богато декорированных машин Нартова, на форму которых заметно повлияли утонченность и вычурность рококо. Иногда такие станки — произведения инженерного и одновременно декоративного искусства — использовались как царский подарок. Рассматривая формы этих ранних машин, нетрудно заметить их стилевую принадлежность к петровской архитектуре: они ассоциируются с образами Петропавловского собора и летнего дворца Петра, дворцом Меншикова и Кушторской, зданием Двенадцати коллегий и Кикиными палатами; причем, если в его первом (московском) токарно-копировальном станке 1712 года витые колонки-опоры созвучны элементам московской средневековой архитектуры, то уже в станке 1718 года криволинейные формы станины прямо ассоциируются с ранней петровской архитектурой.

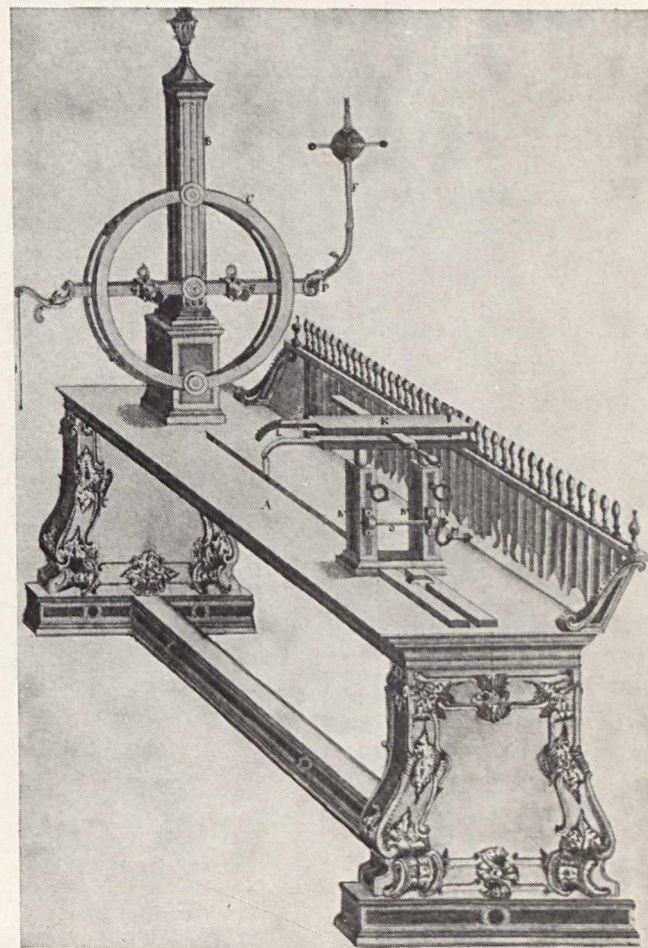
В 1730—1740-х годах в послепетровской архитектуре восторжествовало барокко. В формах станков Нартова, изображенных на проектах-иллюстрациях в «Ясном зрелище машин», мы видим богатую декорировку, созвучную интерьерам, мебели и самой архитектуре Зимнего и Строгановского дворцов. Для форм станков этого периода характерна некоторая театральность, фееричность, увлечение эмблематикой и аллегорией, призванными прославить могущество монархий. Характерно стремление к изящному украшению предметного комплекса, пышность и динамика, эффектное совмещение иллюзорного и реального, контрастное сочетание материалов и фактур, света и тени, причудливая текучесть пластических форм, сложность и выразительность силуэтов, как бы сливающихся в окружающее пространство. Но главное — украшающие элементы настолько органично сливаются с утилитарными, что невозможно представить машину без них. Эстетическое качество этих элементов, точность и профессиональность их рисунка не пробуждают желания говорить о какой-то «скидке» на утилитарное назначение этих изделий: они показывают, какое высокое значение придавал человек того времени технологическим машинам, как высоко ценил искусство токаря-художника. Силевого характер формы каждой детали соответствует целому, является его неотрывной частью, а вся машина кажется органической составляющей архитектурно-предметного комплекса.

Обратим внимание на декоративное навершие станка с гербом государства: не относясь к утилитарной функции кинематического механизма машины, оно выполняет социально-идеологическую функцию, служит символом гордости человека за свою страну, поднявшуюся над существующим европейским уровнем технических достижений в станкостроении. Завершая изысканную декорировку машины, оно призвано подчеркнуть ее техническое совершенство и конструкторскую виртуозность.

Анализируя формы отдельных машин Нартова, даже не вдаваясь глубоко в сложную (и для сегодняшнего дня) кинематику ее рабочих органов, нужно отметить, что при всей декоративной пышности барочных украшений наличие их четкая тектоническая структура. Она выражается в ясном разделении формы на четыре части: пластически выразительные и разнообразные по форме и декорировке столы-станины, комплекс рабочей «надстройки» (в свою очередь состоящей из оси вращения, суппорта с резцами, копирующего устройства, набора инструментов), декоративного навершия и пластически выразительного махового колеса, приводящего во вращение станок-полуавтомат. При этом откровенно декоративные волюты, колонки, пилястры, картуши, навершия не диссонируют с рабочими органами машины, а органично сливаются с ними в единую по композиционно-стилевому замыслу ажурную скульптуру.

Силевые признаки формы распространяются не только на собственно машину, но и на маховое колесо, сиденье токаря, комплект инструментов.

Если современный дизайнер стремится по возможности спрятать «техническую начинку» в закрытый обтекаемый или корабельный кожух, то Нартов в своей не менее сложной машине ничего не прячет,



а напротив тщательно выявляет техническую суть машины, обстоятельно прорисовывая каждую деталь, делая ее законченной красивой вещью из бронзы или стали. Уникальный станок Нартова может стоять один в изысканном интерьере дворца XVIII века как красивая ажурная скульптура, подобно пластически выразительному торшеру (утилитарную функцию которого могла бы выполнять простая штанга со свечами). Даже такую, казалось бы, утилитарную часть станка, как маховое колесо, Нартов-художник решает как образную пластическую композицию: тщательно прорисованная декоративная волюта-опора зрительно выражает направление вращения колеса, служит составной частью всего пластического облика машины. В то же время работы Нартова могут преподнести урок органического единства утилитарной функции и высокохудожественной декоративности, которая сама выполняет важную социально-психологическую и эстетическую функцию.

На каждом станке написано «Санкт-Петербург», дата изготовления машины и подпись автора: «Механик Андрей Нартов». И это вполне оправдано, если учесть, что его машины намоного опережали европейский уровень станкостроения, а автор формы был одновременно автором технической идеи и конструкции, вобравших его собственный многолетний опыт практика.

Нартов был именно художник-конструктор. Он был художником не только потому, что вытачивал на изобретенных и построенных им станках сложные и тонкие многофигурные барельефы на плоских и выпуклых поверхностях, но прежде всего потому, что сами формы построенных и спроектированных им машин — образцы и продукты художественного конструирования

высокого класса, конденсирующие в себе все основные черты искусства своего времени.

Высокохудожественные формы станков Андрея Нартова, вызванные к жизни специфическими условиями петровской и послепетровской эпохи, в сочетании с ярким индивидуальным талантом конструктора и художника являются важным для нас наследием русской культуры. Учитывая это, представляется целесообразным создать в Москве или в Ленинграде музей А. К. Нартова, где могли бы быть собраны все подлинные его станки, художественные изделия и материалы, отражающие его многогранное творчество. Можно было бы издать полностью, в натуральную величину его книгу, а может, и изготовить действующие образцы станков и инструментов по его подробным чертежам. Такой музей был бы не только достойным памятником Андрею Константиновичу Нартову (вполне соответствующим тому месту, которое он занимает в истории русской и мировой культуры и техники), но и настоящей школой мастерства для современных художников-конструкторов.

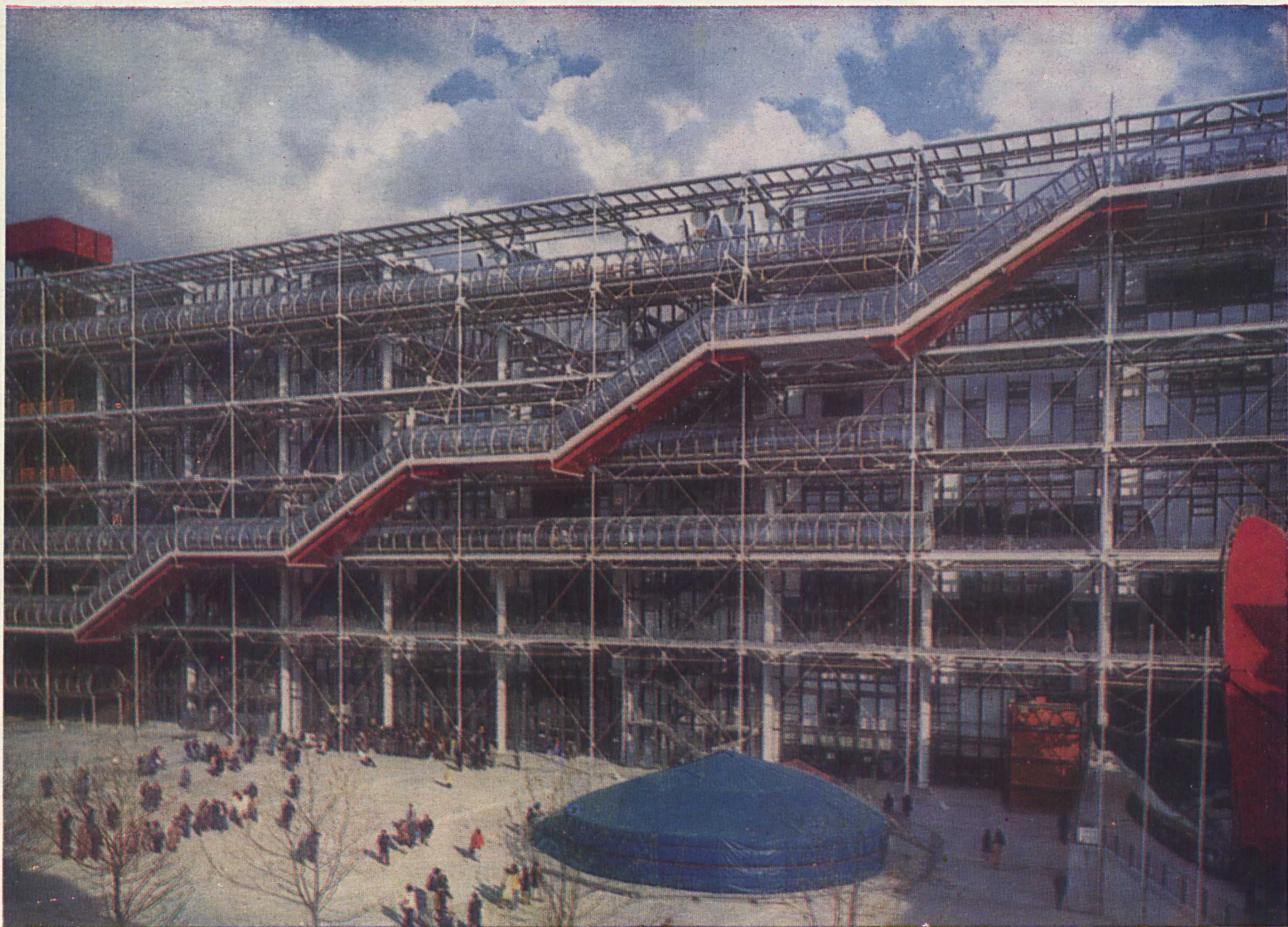
Позитурные куншты (образцы изделий, выполненные Нартовым на токарных станках).

Полукружная машина, в коей вытаскиваются вне центра полукружные фигуры.

¹ См. работы А. С. Бриткина, В. В. Данилевского, И. А. Дружинского, Ф. Н. Загорского и др. о Нартове.

² См.: Г. К. Рессин. Эволюция формы станка. — «Техническая эстетика», 1976, № 5—6; Искусство, дизайн, архитектура. — «Искусство», 1974, № 10; Архитектура и машины. М., Стройиздат, 1977.

³ См.: А. И. Сидоров. Основные принципы проектирования и конструирования машин. МАКИЗ. 1929, с. 399.



Центр Бобур: супермаркет культуры

Евгений Асс

ФАКТЫ:

Объект: Национальный Центр искусств им. Жоржа Помпиду (сокращенно Центр Бобур).

Программа: «Центр искусства и культуры, объединяющий в одном месте книги, живопись, архитектуру, музыку, кино и дизайн...»

Участок: в центре Парижа, в одном километре от Лувра и Нотр-Дам, на границе старого района Марэ.

Авторы проекта: Ренцо Пиано (Италия), Ричард Роджерс (Англия).

Размеры здания: высота 42 метра, длина 166 метров, ширина 60 метров, полезная площадь около 100 тыс. кв. метров.

Стоимость: по неофициальным данным 900 миллионов французских франков.

ИСТОРИЯ:

— 11 декабря 1969 года президент Французской Республики принял решение о строительстве в Париже Национального Центра искусств;

— октябрь 1970 года — объявлен международный конкурс на проект Центра;

— июнь 1971 года — срок сдачи конкурсных проектов;

— июль 1971 года — объявление результатов конкурса международным жюри. Первая премия присуждена проекту Пиано и Роджерса. Кроме того, 30 проектов получили поощрительные премии;

— март 1972 года — начало строительства;

— октябрь 1974 года — начало монтажа;

— июнь 1975 года — завершение монтажа;

— 31 января 1977 года — открытие Центра.

ПРЕССА:

«...фабрика культуры». «Нувель Обсерватор».

«...Центр Бобур — это самое большое усилие, предпринятое парижанами в их мифической роли детей просвещения». «Интернейшнал Геральд Трибюн».

«Современная культура во Франции будет сосредоточена в одном огромном «корабле», удивительном и вызывающем, дерзком в агрессивной новизне своей архитектуры». «Нувель Обсерватор».

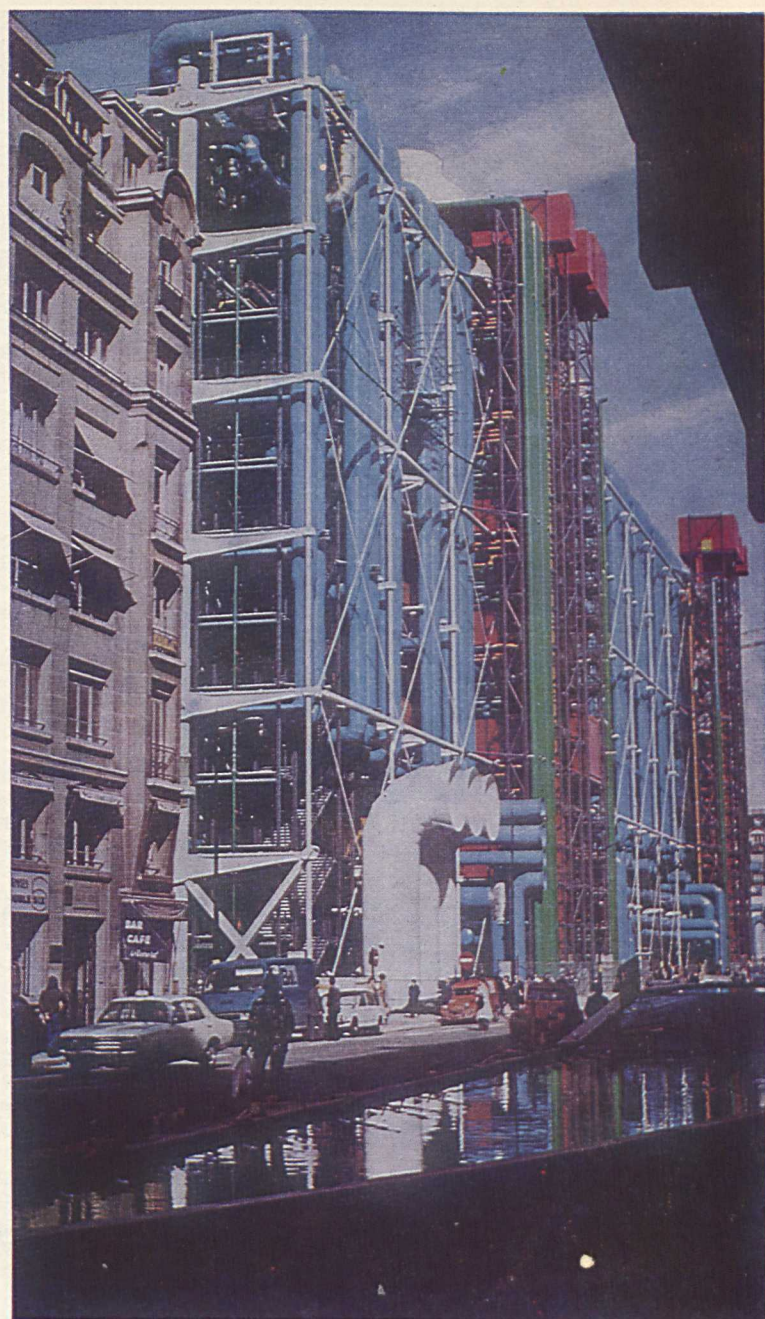
«...архитекторам и Франции мы должны высказать свои поздравления». «Архитектурал ревью».

Сенсация Бобура была запланирована с самого начала. Она коренилась в беспрецедентной, полной пафоса программе на 60 страницах, в выборе участка в самом сердце исторического Парижа, в отчетливо сформулированных претензиях на что-то доселе невиданное. Сенсация сопровождала международный конкурс, на который был представлен 681 проект из 49 стран¹. Среди членов жюри — звезды первой величины — Оскар Нимейер и Филип Джонсон. Наконец, сам проект-лауреат: «Гибкий контейнер, динамичная машина, собранная из элементов заводского изготовления... здание, имеющее возможность изменяться не только в плане, но и в разрезе и фасаде»².

Вердикт жюри гласил: «...за простоту и честность». «Простота и честность», во-

плотившиеся в сталь и стекло, вызвали возмущение парижан, удивление туристов, посеяли рознь среди специалистов. Здание Центра Помпиду представляет собой пять гигантских платформ, поднятых на мощных опорах, расположенных по периметру. Эти платформы свободны от каких бы то ни было ограничивающих возможности трансформации элементов. На них расположены залы Музея современного искусства, библиотека, Центр документации по современному искусству, выставочные залы, институт дизайна и многое другое, от детского сада до ресторана. Все инженерные системы и коммуникации, обычно пронизывающие перекрытия, вынесены за габарит здания и становятся главной темой заднего фасада, выходящего на улицу Ренар. Многоцветие этих систем определяется функцией: голубые трубы — воздух, желтые — электричество, зеленые — вода, красные — лифты и лестницы. Основным своим фасадом, служащим огромным информационным табло, Центр обращен на сравнительно небольшую площадь, рассматриваемую авторами как некий открытый вестибюль, как объединяющее «многофункциональное общественное пространство, наполненное коммерческими службами»³. Эта площадь, может быть, одна из самых больших удач проекта — она возрождает традиции средневековой «площадной», карнавальной культуры — с ярмарками, балаганами, бродячими мимами, ораторами и т. д. Она с первого же дня стала органичной частью парижской уличной жизни. Основным композиционный и смысловой элемент этого фасада — наружный эскалатор в стеклянной трубе, связывающий все уровни Центра между собой — как бы новое прочтение традиционной темы главной лестницы и, одновременно, что-то наподобие «чертова колеса» в Луна-парке, с которого по мере движения вверх открывается восхитительный вид на Париж. Наряду с обнаженными коммуникациями и информационными устройствами, важной темой, формирующей образ здания, являются выходящие наружу конструк-

ции из нержавеющей стали, с четко выявленной иерархией элементов и сочленений. Они обволакивают все здание, напоминая строительных лесов, создавая ощущение вечной незавершенности, непрерывности процесса становления. Три подземных этажа содержат, кроме автостоянок, разнообразную сложную технологию, включая вычислительный центр, предназначенный для хранения и обработки информации. Формула «простота и честность» отвлеченно не содержит в себе никакой оценки. Здесь она определяет прежде всего ответственность, даже не самой программе, а скорее ее духу. Самый дух программы соединяет одновременно как стремление к централизации и монументализму, так и тенденцию демократичности и масовости; и, по-видимому, самый честный ответ на требования программы сделать Центр «всем» — заключался в том, чтобы сделать его «ничем», нейтральным, никаким, любым. В проекте Пиано и Роджерса такой ответ содержится в концепции «гибкости». Идея гибкой архитектуры отнюдь не нова. Но в отличие, например, от универсальных пространств Мис Ван дер Роэ, Пиано и Роджерс создают, как они называют, «динамичные пространства», насыщенные технологией, как бы пространства-механизмы, ориентированные на изменения. Авторы расширяют привычные границы изменений архитектурного пространства, вынося их за пределы одного помещения, прогнозируя изменения всего здания в любом измерении, превращая многие его элементы в нечто вроде «мебели», расставляемой по желанию в любом порядке. Декларативно заявленная в машинно-индустриальном облике Центра «технологичность», однако, не получила сочувствия у парижан, давших зданию прозвище «нефтеперегонный завод». Чрезмерное увлечение технологизмом сегодня не вызывает энтузиазма и среди специалистов. Оно все более вытесняется в сознании нового поколения архитекторов интересом к традициям,



архитипическим формам, наивной и непрофессиональной архитектуре. Интерес этот в значительной степени обусловлен крепнущим недоверием к безграничным возможностям техники и стремлением к большей человечности и одухотворенности архитектуры. В данном случае идея гибкости, став тотальной, вступила в ощутимый конфликт с реальным содержанием отдельных функциональных зон; эта тотальность уничтожила какую бы то ни было ценностную иерархию пространств, породила их образную нейтральность, лишив различные по назначению пространственные зоны даже малой толики индивидуальности и самости.

Идеям абсолютной нейтральности пространства в современной архитектуре активно противостоят идеи его конкретности, но не функциональной специализированности, а скорее «значимости». В противовес утилитарному техницизму нейтрального гибкого пространства утверждается идея бесконечной функциональной емкости сложного, художественно-содержательного пространства. Архитектура 70-х годов стремится к множественности через единичность, неповторимость. Показательный пример для сравнения ценностей гибкого и конкретного пространства дает опыт современного театра, где многие интересные явления сегодня возникают зачастую в наименее оборудованных или даже непригодных для постановок пространствах. Ширящаяся волна так называемой «рецикуляции», то есть переоборудования старых зданий для новых функций (старых вокзалов — в конторы, доков — в музеи и т. д.) также подтверждает способность и стремление людей к твор-



ческому освоению сложных пространств.

Фетишизация изменчивости в случае Бобура приводит к парадоксальной монументализации идеи «временности». Гигантское сооружение все пронизано образом непостоянности, ощущаемым и в рисунке конструкций, и в откровенной простоте открытых болтовых соединений, и в нехитрой яркости покраски. Это придает Центру праздничный и веселый характер ярмарки. Но сколько может продолжаться ярмарка?

У временных вещей есть один естественный недостаток — они не умеют стариться; они могут разрушиться, исчезнуть, но они не могут стать «красивыми старцами».

Неспособность к старению вообще характерна для современной архитектуры, так что ее нельзя связывать только с «гибкой» архитектурой. Почти все современные постройки, даже бесспорные шедевры, скорее ветшают, чем старятся, и, обветшав, утрачивают в значительной степени свое обаяние. Руины современного здания более апокалиптически, чем романтичны. Но совсем уже жалкое зрелище представляет обветшавший автомобиль.

Эксплуатация такой «машины», как Центр Бобур, становится в результате своеобразной эстетической проблемой. Только будучи стерильно чист, идеально смазан и безупречно подогнан, этот «механизм» может претендовать на поддержание своих художественных качеств.

Вслед за идеей «гибкости» существеннейшую часть замысла авторов проекта, по их собственному определению, составляет идея «прозрачности», которую здесь сле-

дует понимать не как оптическое свойство стекла, а как проницаемость, открытость архитектурной формы.

На плато Бобур она в первую очередь связана с выражением демократичности, общедоступности Центра. Образ «прозрачности» здесь создает вынесенная на консолях зона галерей со стороны площади. Это зона, в которой пространственное кружево оболочки здания, образованное переплетением тонких стальных элементов, служит неким промежуточным слоем: посетитель здесь находится в ситуации, при которой он еще не внутри здания, но уже и не снаружи.

В архитектуре последних лет все чаще появляется тип открытого общественного здания — «агоры», градоподобного, многофункционального, демократичного организма. «Прозрачность» зданий такого типа основана на проницаемости всего объема, благодаря созданию системы обволакивающих и пронизывающих массу пространств внутренних площадей, пассажей и улиц. Интересный пример такого подхода дает представленный здесь советский проект группы: Платонов, Карпов, Корбут и др. Иначе тема «прозрачности» интерпретирована в другом советском проекте — архитекторы Лебедев, Ларин и др. Здесь наружное пространство как бы ввинчивается внутрь здания, представляющего собой нечто вроде лестницы, вся поверхность которой может быть освоена и стать развитием площади по вертикали.

В ряду таких решений, «прозрачность» Центра Бобур по существу выглядит как своеобразная вариация на тему традици-

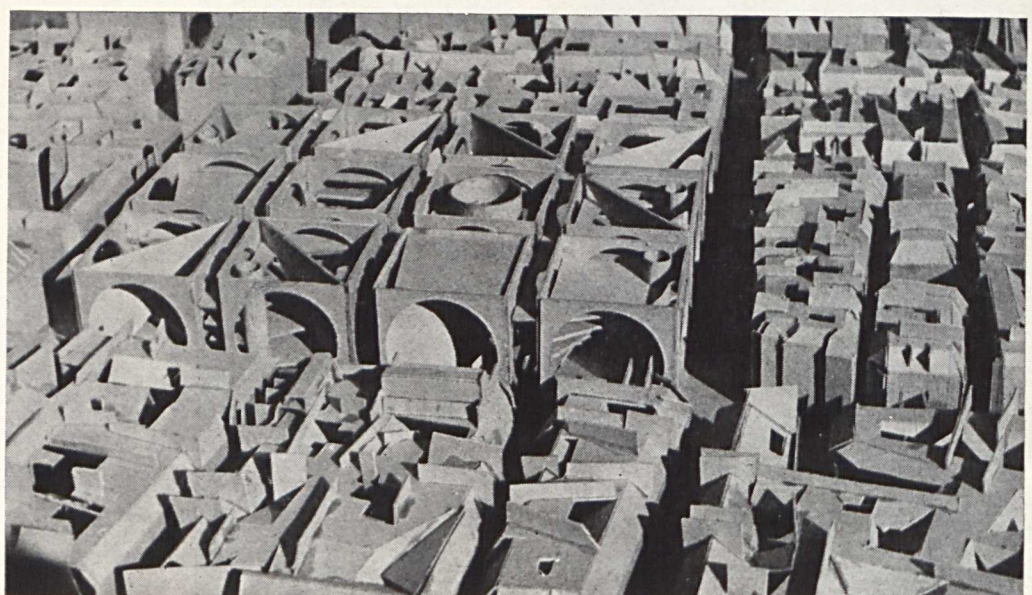
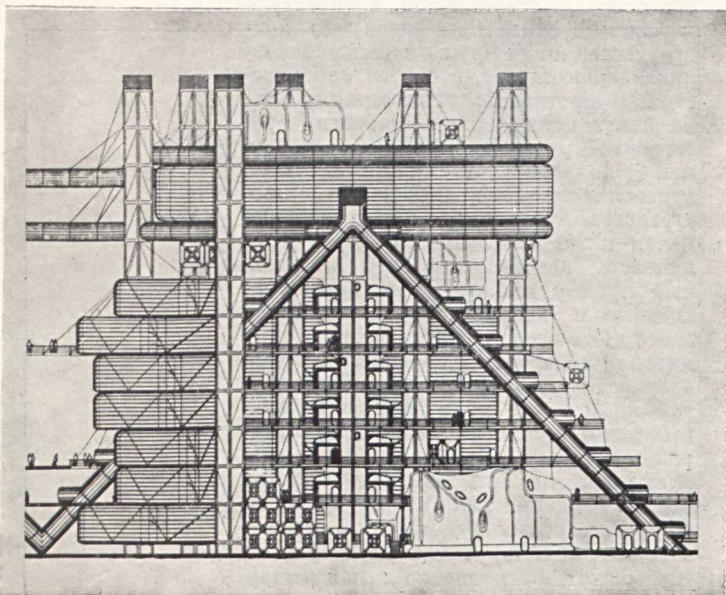
онного портика, всегда игравшего аналогичную роль буферного пространства между улицей и интерьером. К тому же здесь эта тема остается принадлежностью лишь только главного фасада, не развиваясь ни в глубь здания, ни по его периметру, скорее изображая его открытость, чем достигая ее на самом деле.

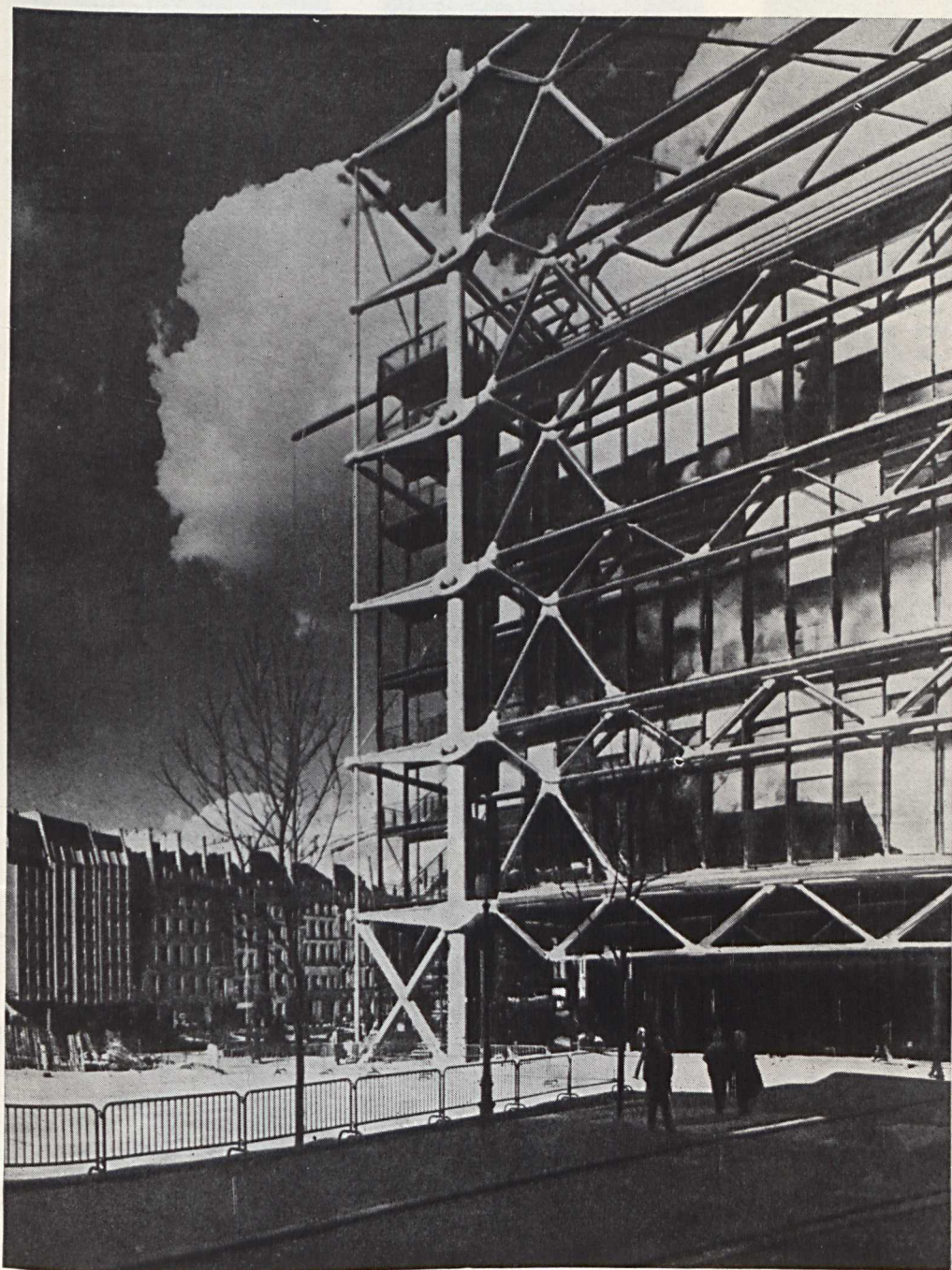
Отчетливая концентрация внимания авторов постройки на главном фасаде, равно как и вся острота его облика, обнаруживает безразличие к окружающей городской среде. Говоря об этом здании в контексте Парижа, его нередко сравнивают с Эйфелевой башней и, лишь благодаря сходству с последней, находят ему оправдание. Подобная ассоциация возникает по стилистической повизны и сенсационности того и другого. На самом деле Бобур по отношению к контексту города кажется более традиционным парижским сооружением, чем Эйфелева башня. Для Парижа в целом весьма характерны вкрапления активных архитектурных элементов в плотную однородную городскую среду.

Однако пренебрежение к контексту становится все менее популярно среди архитекторов. Его вытесняет углубленное понимание принципов преемственности и непрерывности в формировании городской среды. Методы контекстуального проектирования основываются не на мифических моделях, а на детерминированности, связи с реалиями жизни, обуславливаются конкретностью сложных процессов. Поиски сомасштабности, соответствия и «сообразности» становятся принципами подхода к строительству в исторических городах.

Проект с трансформирующимися объемами. Группа «Аркигум», 1963. Здесь отчетливо выражены основные идеи «технологического» авангарда. Независимые коммуникации, сочетание стабильных и заменяемых элементов, драматичный образ современного предприятия.

Проект группы советских архитекторов, получивший премию международного жюри. Авторский коллектив: Ю. Платонов, А. Парфилов, А. Карпов, И. Корбут, В. Репин, Л. Яковенко, А. Ливенштейн. Сложные, выразительные пространства в однотипных «упаковках». Образ пронизанного во всех направлениях «города в городе». Тонкое и убедительное внедрение в городскую среду.





К чести авторов надо отметить, что Центр не портит ни одной важной видовой точки Парижа. Он открывается только с площади, когда его можно видеть в упор и с маленьких улочек позади здания. При всем том можно ли считать Бобур парижанином? Оправдывают ли приведенные выше более или менее схоластические аргументы очевидное, даже декларативное пренебрежение окружающей застройкой, ее масштабом, фактурой, атмосферой? Оценивая ситуацию, приходится признать, что Центр является скорее любопытным экспонатом в парижском паноптикуме, чем органичным элементом города. И в этом он действительно сродни Эйфелевой башне.

При всей сенсационности новой постройки, она не несет принципиальных и бесспорных открытий. Генезис явления Бобур легко прослеживается: от постоянно обновляющихся и саморазвивающихся объектов японских метаболистов до изменчивых и спонтанных мегаструктур английской группы «Аркигрэм»⁴.

Центр Бобур скорее можно считать итогом, апофеозом этапа поисков, чем знаменем нового движения. Отражая в себе многие пафосы архитектурного авангарда минувшего десятилетия, он вместе с ними сохраняет и все присущие ему противоречия.

В данной статье отмечены лишь некоторые, чисто архитектурные проблемы, обнаруживающие себя при первом рассмотрении этого сооружения. Весьма не просто однозначно сформулировать отношение к нему и, очевидно, в том противоречивом уроке, который он преподает архитектуре, и заключается главная его ценность.

Совсем отдельная тема — это функционирование Центра как принципиально нового культурного института, и надо надеяться, что она будет исследована в работах социологов, культурологов, искусствоведов. А тем временем ежедневно Центр принимает до 10 тысяч посетителей. Его обширная культурная программа открылась ретроспективой Марселя Дюшана. Ее сменила выставка «Европа и Америка». Свои фонды — около тысячи произведений — показал музей Современного искусства. Ожидается открытие ИРКАМ — Института исследований и координации в области акустики и музыки, под руководством известного композитора и дирижера Пьера Булеза.

«Супермаркет культуры», машина Бобур набирает скорость.

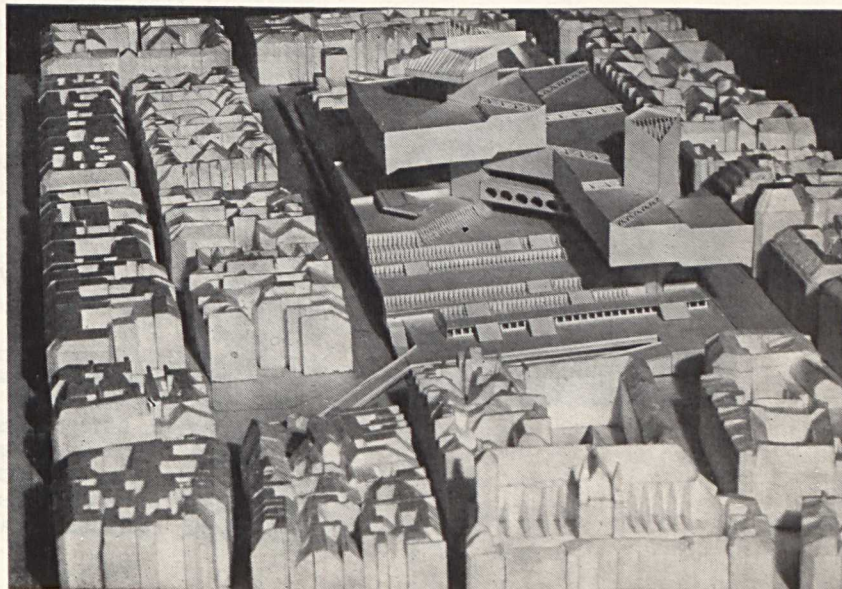
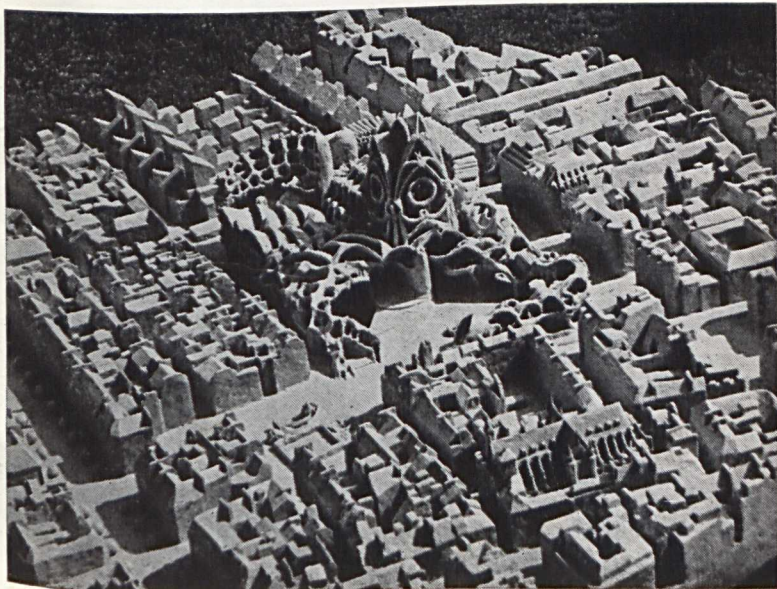
Проект советских авторов: А. Меерсон, Е. Подольская, И. Федоров, А. Репетий, М. Мостовой, Г. Клименко. Полная противоположность реализованному проекту — субъективность, выразительность органических форм, сложные образные ассоциации.

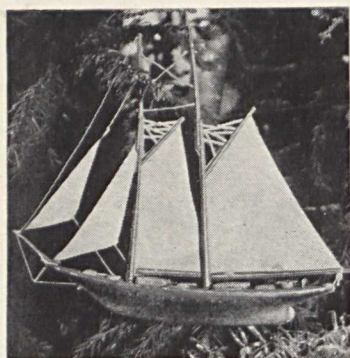
¹ Из Советского Союза было представлено около 30 проектов. Мы публикуем здесь три проекта, в том числе один, отмеченный премией жюри в числе 30 лучших. ² «Architectural Design», 1977, № 2.

³ Там же.

⁴ «Аркигрэм» — группа молодых английских архитекторов, объединившихся в 60-х годах вокруг одноименного журнала. Для их утопических проектов характерна ориентация на ультрасовременную и даже фантастическую машинную технологию.

Проект группы советских архитекторов: В. Лебедев, Е. Асс, А. Ларин, А. Кубацкий, И. Чалов, А. Цивьян, А. Яворский. Пространство площади, развивающееся по вертикали (можно подняться от земли до самой высшей точки здания). Образное выражение отдельных функциональных зон (в витках спирали — музей).

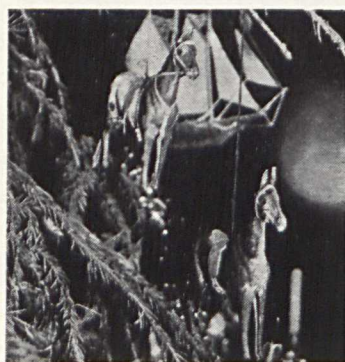




Елочные игрушки



В одной из московских квартир, в семье старых москвичей — известного специалиста по немецкой культуре, доктора филологических наук, профессора Бориса Ивановича Пуришева и его сына, архитектора Ивана Борисовича Пуришева, — среди разных собранных книг, гравюр и игрушек находится одна необычная коллекция — это елочные украшения. Любовное, бережное отношение к ним позволило сохранить хрупкие произведения на протяжении многих десятилетий — эти игрушки почти ровесники нашего века.



Насколько я помню, эти елочные украшения появились в нашей семье в начале века. В 1908—1912 годах привезены они из Германии, а сделаны в Нюрнберге. Отличаются они удивительной точностью работы и несомненной достоверностью в передаче воспроизводимого предмета. Если немецкие мастера, например, изготавливают игрушечный паровоз, то он дает представление о лучших образцах тогдашнего паровозостроения. Искусный мастер стремится уловить все наиболее существенные детали этого транспортного «чуда», показать паровоз во всем его конструктивном величии. Не осталось в стороне и молодое тогда воздушное плавание. Здесь и популярный в то время дирижабль, сконструированный графом Цепелином и первые самолеты (бипланы), предвещавшие грядущий расцвет авиации. Немецкие елочные украшения, какую бы конкретную информацию они ни содержали, всегда остаются красивыми игрушками, предназначенными для того, чтобы украсить рождественскую елку. Нарядны образы животного мира: рыбы, сверкающие красным золотом, или стройные, изящные, легкие кони с атласными седлами на спине, слон, жираф, летучая мышь и верблюд.

Другую группу составляют игрушки, сделанные из мягкого материала. Чаще всего это забавные жанровые фигурки, тесно связанные с традициями немецкого юмора, будь то старинные шванки, задорные зарисовки Генриха Цилле или веселые картинки распространенного в Германии начала XX века юмористического журнала «Флигенде блеттер». Мы видим ушанного монаха, кумушку с кошкой, чиновника, которого зубная боль заставила расстаться с величавой осанкой, и, конечно, Макса и Морица — героев одноименной книжки Вильгельма Буша, сорванцов и изобретательных проказников, хорошо известных любому немцу. Фигурки неразлучных друзей точно воспроизводят рисунок Буша, поэта и художника, неизменно иллюстрировавшего свои веселые поэтические творения. Кроме игрушек, интересна металлическая подставка, в которой елка стоит в воде, закрепленная винтами. Очень разнообразны светильники ку-



да вставлялись небольшие свечи: фонарики, плошки, подсвечники с грузом и на шарнирах.

Были у нас среди немецких елочных украшений также изделия из стекла, но они почти все погибли — сохранились только немногие: цветные матовые шары и колокольчики со звоном.

Несмотря на бережное отношение оставшиеся игрушки утратили детали, изменили цвет, настала пора их обновить. Труд по их реставрации взял на себя художник и прекрасный мастер макетного дела В. И. Линдин, сумевший вернуть им их прежний облик.

Борис Пуришев



Редакционная коллегия

Главный редактор
Буткевич О. В.
Бескинская С. М.
Бородай В. З.
Василенко В. М.
Иконников А. В.
Кантор К. М.
Королев Ю. К.
Кума Х. Р.
Леонов П. В.
Литанишвили О. А.
Луппов Н. А.
Обух В. А.
Рахимов М. К.
Рождественский К. П.
Розенблюм Е. А.
Смирнов Б. А.
Толстой В. П.
Хан-Магомедов С. О.

Зам. главного ред.
Ответств. секретарь
Зав. отд. редакции:
Базазянц С. Б.
Овчинников В. М.
Давыдова Н. И.
Крамаренко Л. Г.
Невлер Л. И.
Смирнов Л. М.
Уварова И. И.
Шкаровская Н. С.
Курбатов Ю. К. *

Главный художник
Художник номера
Худ.-техн. редактор
Фотохудожник
Фотографы:
Белан В.
Штейнер Л. М.
Кочетов Г. И.
Громов В.
Онанов С.
Черемисин Б.
Тартаковский С.
Яровой Б.

Издательство
© «Советский художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала: 103009
Москва, К-9, ул. Горького, 9
тел. 229-19-10, 229-68-45

Рукописи не возвращаются
Сдано в набор 13.X 1977
A14954
Бумага мелованная
Формат 70×108¹/₂
Бумажных листов 3
Учетно-издательских листов 9
Условных печатных листов 8,4
Печатных листов 6
Зак. 3205. Тираж 30 000
Цена 1 р. 20 к.
Индекс 70240
Московская типография № 5
«Союзполиграфпрома» при
Государственном комитете
Совета Министров СССР
по делам издательств,
полиграфии и книжной
торговли. Москва,
Мало-Московская, 21

журнал современной практики,
теории и истории
монументального и декоративного
искусства,
художественной промышленности
и народного творчества,
художественного проектирования
и дизайна

Ежемесячный журнал
Союза художников СССР. 12 (241). 1977
Основан в 1957 году

В номере:

3

Пятый съезд советских художников:
задачи и перспективы

4—9

Карл Кантор

Задумываясь над прошлым,
мы вглядываемся в будущее

11

Михаил Ладур

Заметки редактора

12 Мнения, суждения, споры

Маргарита Изотова

Концепции ленинградских керамистов

19—30 Художник и театр

Библиография «ДИ СССР» за 20 лет

31

Виктор Березкин

Вторая прибалтийская
Триеннале сценографии

35 Профили

Елена Егорьева

От анализа среды — к выбору средств

39 История

Григорий Рессин

«Ясное зрелище машин»

44 За рубежом

Евгений Асс

Центр Бобур: супермаркет культуры

48 Страница коллекционера

Борис Пуришев

Елочные игрушки

Список основных статей,
опубликованных в журнале «Декоративное искусство СССР» в 1977 году

ТЕОРИЯ И ПУБЛИЦИСТИКА

Алексеев А. Искусство социалистической Сибири	1
«Молодость страны». Всесоюзная выставка произведений молодых художников	2
Рождественский К. Слово к молодым	2
Заславская С. Гобелен. Тема и структура	2
Ган Т. Керамика. Усложнение пластики	2
Антонова Г. Стекло. Больше поиска и фантазии	2
Бескинская С. Ювелирные изделия. Для каждого — разные	2
Сомов Ю. Дизайн. О культуре формы	2
Смирнов Б. «Привлечь к размышлению, удивить неожиданно-стью, разбудить воображение...»	2
Г. Руубер. Об элементарном эстетическом восприятии	2
Буткевич О. Элементарно ли «элементарное» эстетическое восприятие?	2, 4
Волынский М. Динамика чтения	3
Круглый стол. Книга 70-х годов. Образ и качество	3
Сидоров А. Об истоках книжного искусства	3
Диалог: архитектор — художник	4
Художники — Пятому съезду художников СССР	5
Бернштейн Б. О методологии критики	5
Дмитриева Н. Живое слово критика	6
Молок Ю. Между словом и изображением	6
Круглый стол. Творческие проблемы творческой молодежи	7
Герчук Ю. Критик перед произведением	7
Асимов М. Национальное и интернациональное, традиционное и современное	9
Брагинский И. Исторические судьбы таджикской культуры	9
Кисунько В. Право на творчество	10
Селю Ю. Рудницкая Л. Уроки Дионисия	10
Леняшин В. Критика и ее критерии	10
Межуев В. Рождение новой культуры	11
Мазаев А. Художественная среда революционной эпохи	11
Галаджева Г. Облик человека революции	11
Кантор К. Задумываясь над прошлым, мы вглядываемся в будущее	12
Ладур М. Заметки редактора	12

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ СТРАНЫ

Воронов Н. Выставка «Витражи и корабли»	5
Крамаренко Л. Новый московский фаянс	5
Перфильев В. Молодые ювелиры и керамисты	5
Тарановская Н. Декоративно-прикладное искусство Ленинграда. Выставка в Манеже	6
Рюмина И. Литовское искусство на выставке и в архитектуре	7
Панорама молодых	10

ХУДОЖНИК И КУЛЬТУРА

Курчки А. Слагаемые будущего	1
Шиншло Б. У истоков культурных традиций	1
Изотова М. Концепции ленинградских керамистов	12

ХУДОЖНИК И СРЕДА

Егорьева Е. Красноярск. Год рождения 1628	1
Черемухин Г. Новый вокзал в Тобольске	1
Герчук Ю. Шрифтовая среда	3
Интервью с космонавтом В. Севастьяновым	4
Каганов М., Данилов Ю. Путь к звездам	4
Смелков Ю. Предметный мир в научной фантастике	4
Герчук Ю. Чувство космоса	4
Бахталовская И. Выставка «Пространство и форма—III»	4
Егорьева Е. Художник М. Романин осваивает планету Солярис	4
Ракитин В. Марсиане А. Экстер	4
Шахмарданова Л. Национальные элементы в архитектуре Дагестана	6
Кантор К. Проектная идея площади	6
Боков А. Молодая архитектура страны	8
Табаров Н., Маниев Р. Город-чинар	9

ХУДОЖНИК И ПРОИЗВОДСТВО

Видинов А. Богашевская керамика	1
Андреева Л. Хайтинский фарфор	1
Закс Е. Красноярские ткани	1
Холмянский Л. Дискуссия о мебели. Истоки формообразования и причины стилизации	6
Щедрин Е. Тенденции мимолетные и устойчивые	6
Луппов Н. О двух типах мебели	6

ХУДОЖНИК И ТЕАТР

Смелков Ю. А. Вампилов в театре	1
Луцкая Е. «Там упоительный Россини...»	2
Березкин Е. Вторая прибалтийская Триеннале сценографии	12

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

Каплан Н. Ремесла народов Сибири	1
Черепанов В. Деревянная архитектура	1
Горбачев В. Железные кружева	2
Рюмина И. Школьный музей	2
Максимов Ю. Слет юных этнографов	4
Хаба рова М. Чукотские костерезы	4
Помещиков В. Народное творчество России	5
Хохлова Е. «Эту птицу я поймал, описал, нарисовал»	6
Зубова Т. Исследователь народного искусства А. И. Некрасов	6
Шкаровская Н. Праздник народного творчества	7
Балдина, Аксенов Ю. Творчество привычное и непривычное	7
Попова О. О воспитании молодых художников промыслов	8
Вольпина В. Традиция и импровизация в народном творчестве	8
Велигоцкая Н. «Не переставая быть традицией...»	10
Мезурнова Т. Промыслы и ремесла	9
Бодрова Э. Художественное ткачество: Каратаг, Шахринау, Душанбе	9

ИСТОРИЯ

Муратов П. Музейные коллекции	1
Аверинцев С. Слово и книга	3
Данилин В. Золотой космос индейцев	4
Уварова И. Театр будущего	4
Малинина Т. «И мрамор лейтенантов — фанерный монумент»	5
Кинцурашвили К. Синяя скатерть	5
Никифорова Л. Русские светильники XVII—XIX вв.	5
Чиждова И. Экспозиция в Комендантском доме	8
Доминяк А. Древности «каменной чуди»	8
Голынец Г., Голынец С. Искусство А. В. Щекатиной-Потокской	8
Росовский Г. А. У истоков советского театрального плаката	10
Рессин Г. «Ясное зрелище машин»	12

ПРОФИЛИ

Завадская Е. Юрий Керцелли	2
Ковалевская С. Скульптор И. Казанский	6
Васнецов А. Творческий метод Эльконина	8
Богданов В. Монументалист глубокого такта	8
Пилипенко Г. Стекло Анатолия Силко	8
Тальберг Б., Гальперин Ю., Казанский И., Ермакова Т. Художники о художнике. Николай Андронов	10
Вул Н. По мотивам бурятского эпоса	10
Егорьева Е. В. Васильцов и Э. Жаренова. От анализа среды — к выбору средств	12

КРУПНЫМ ПЛАНОМ

Базазьянц С. Интеллектуальная глубина и пластическая выразительность	2
Невлер Л. Спор об «Эльзевирах». О художественном конструировании книги	3
Маслов А. Люстры Геннадия Лакина	6
Воейкова И. Тема росписи — юность. Росписи Бориса Неклюдова	10

ЗА РУБЕЖОМ

Егорьева Е., Кулакова Н., Хан-Магомедова В., Федотова Е. Обзор журналов по типографии	3
Светлов И. Скульптор Иштван Киш	7
Федотова Е., Хан-Магомедова В., Яковенко А. «Казабелла» вчера и сегодня	7
Лукина М. Перерождение стеганого одеяла	7
Лукина М. «Супник-76»	7
Гастан-Пикон Ж. Французский плакат	8
Герчук Ю. Воздух парижских улиц	8
Хайт В. Творец синтетической архитектуры (К 70-летию Оскара Нимейера)	8
Асс Е. Центр Бобур — супермаркет культуры	12

СТРАНИЦА КОЛЛЕКЦИОНЕРА

Иванов С. Маски народов Сибири	1
Савельева Р. Музей культуры и быта народов Забайкалья	1
Морозова Р. Ткани модерн	2
Буров К. Обложки 20-х годов	3
Хмельницкая А. Фарфоровые статуэтки	4
Митлянская Т. Гравированные клыки из поселка Дежнев	5
Урушадзе Н. Бронзовые пояса из Мхета-Самтавро	6
Мальцева Н. Плетеные корзины из Звенигородского уезда	7
Шевелев В. Золотое шитье Каргополья	8
Неверов О. Темы из собрания П. Рубенса	10
Пуришев Б. Елочные игрушки	12